This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

ÉTUDES DRAMATIQUES

LES TYPES POPULAIRES AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER

PARIS
LIEPMANNSSOHN ET DUFOUR, LIBRAIRES
11, RUE DES SAINTS-PÈRES

M D CCC LXX

1.- Music and criticism.

ÉTUDES DRAMATIQUES

★

LES

TYPES POPULAIRES

AU THÉATRE

(Leclercq.
Nt

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN

Étude musicale, religieuse, historique, archéologique et pittoresque. Quelques morceaux sont inédits.

Librairie Hachette et Cᵉ.

1 volume grand in-18..... 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIÈRE

OU LE BALLET DU ROI

Dansé par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.
Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de Molière et la musique de Lulli réduite pour piano.

Librairie Hachette et Cᵉ.

1 volume petit in-8, caractère elzév..... 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA, ET LE BALLET DE LA REINE (1581)

Étude sur les danses, la musique, les orchestres, et la mise en scène au XVIᵉ siècle; avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIIIᵉ siècle jusqu'à Lulli.

Librairie Didier et Cᵉ.

1 volume in-18 jésus..... 3 50

LES DÉCORS, LES COSTUMES ET LA MISE EN SCÈNE

AU XVIIᵉ SIÈCLE

Librairie Liepmannssohn et Dufour.

1 volume in-12 carré, car. elzév..... 6 fr.

SOUS PRESSE :

LES VALETS AU THÉATRE.
LA GALANTERIE AU THÉATRE.

ÉTUDES DRAMATIQUES

LES TYPES POPULAIRES AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER pseud

Louis Leclerc

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

PARIS

LIEPMANNSSOHN ET DUFOUR, LIBRAIRES

11, RUE DES SAINTS-PÈRES

—

M D CCC LXX

RMC

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
55454A
ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1908 L

ÉDITION TIRÉE :

A 350 exemplaires sur papier vergé, à..... 6 fr.

Numérotés et paraphés par l'auteur.

N° 150

THE NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Tous droits réservés.

PRÉFACE

S'il est un phénomène singulier, c'est la persistance de certains types dramatiques. Parmi eux les plus durables sont les types populaires; non-seulement leur forme extérieure se transmet presqu'intacte, mais il en est de même pour le caractère des personnages. Seulement, à mesure que le temps s'écoule, l'esprit d'une époque descend lentement au travers des couches sociales, il ne survient du nouveau que par fraction infinitésimale et il semble que chaque génération rumine longuement la dose intellectuelle léguée par ses aïeux.

Cette persistance des types dramatiques doit tenir à autre chose qu'à la seule curiosité; il faut que ces modestes personnages qui ont récréé plusieurs généra-

tions, qui ont la chance, et même la gloire, de devenir réellement populaires, répondent à une secrète nécessité de l'esprit public; ils sont donc souvent des signes plutôt que des accidents.

Il peut être intéressant de parler de ces types qui ont fait rire nos pères.

Mais rien n'est plus difficile que de fixer exactement l'époque où est apparu pour la première fois un caractère comique. On croit trouver son origine dans une pièce déjà ancienne; puis à la suite d'une nouvelle recherche on s'aperçoit que ce qui paraissait original n'est qu'une copie ou une tradition métamorphosée; souvent aussi l'artiste qui a fait la réputation d'un type l'a absorbé dans sa personnalité; le premier nom a disparu ou a été transporté à un autre type, pendant que le nom du nouveau créateur faisait oublier ses prédécesseurs en préparant une confusion de plus.

Nous avons admis le plus souvent des sources variées et multiples, et nous avons analysé les types à partir de l'époque où, mieux fixés, ils appartiennent aux scènes de notre pays.

Nous avons trouvé, relativement aux origines, quelques excellents renseignements dans des ouvrages tels que ceux de MM. Magnin, G. Sand, V. Fournel,

L. Molland. L'examen des Estampes historiques ou de recueils tels que le Musée de la Caricature nous a été aussi fort utile. Mais nous sommes remonté surtout aux sources originales; c'est-à-dire que nous avons suivi les types au travers des pièces mêmes, et d'après l'ordre chronologique.

Nous avons puisé beaucoup dans le théâtre des XVIIe *et* XVIIIe *siècles, un peu aussi dans celui du* XIXe*, mais plus rarement et presque toujours pour les seuls types qui ont commencé dans ce siècle.*

Nous n'avons pas voulu grossir outre mesure le nombre des personnages dont nous désirions nous occuper, et nous nous sommes borné pour chacun d'eux à un petit nombre d'exemples. On excusera d'ailleurs nos lacunes (il existe plusieurs milliers de pièces), nous devons avoir oublié et ignoré des œuvres qui méritaient d'être signalées.

Il nous a été parfois malaisé de faire un choix dans les vieilles comédies que nous avions sous les yeux; tout n'y est pas bon à dire — les personnages emploient souvent des expressions énormément salées que nous avons dû adoucir ou supprimer. Ce qu'on appelle le goût a singulièrement changé, et quelques-uns des meilleurs dialogues des types populaires ne peuvent plus voir le jour, par suite de l'intempérance de langue

qu'admettaient parfaitement les époques disparues. Le progrès des mœurs a modifié au XIXe *siècle le genre des plaisanteries ; à des spectateurs plus policés, il faut des œuvres ayant une allure plus morale. Les rares types populaires des siècles passés qui ont persisté jusqu'à nos jours se sont ressentis de ce travail ; lorsque les auteurs du* XIXe *siècle les ont ressuscités (comme il est arrivé parfois, par exemple à l'Opéra-comique et sur quelques scènes de genre), ils les ont maniés avec une réserve inconnue de nos aïeux. L'examen des vieux répertoires italiens et de la Foire rallierа, nous l'espérons, à cet avis quelques-uns de nos lecteurs.*

ÉTUDES DRAMATIQUES

LES

TYPES POPULAIRES

AU THÉATRE

POLICHINELLE

I

L'origine de Polichinelle remonte-t-elle aux Volsques ? C'est aller chercher trop loin le germe de ce type bouffon ; il est bien inutile de faire intervenir dans une si petite question la civilisation étrusque ; n'est-il pas même abusif de remonter aux Romains ?

Une statuette antique, celle de Maccus, dont on possède de nombreux échantillons en bois ou en terre cuite, a été regardée comme l'ancêtre de notre cynique Polichinelle ; Maccus était bossu, il est vrai, mais peut-être cette difformité a-t-elle été

comptée comme trop importante quand il s'est agi de dresser l'arbre généalogique. Trop souvent et de tout temps, nous le verrons, le bossu a été regardé comme un abrégé, non des merveilles des cieux, mais des vices de la terre, ce qui ne prouve guère en faveur de l'indulgence humaine pour les déshérités de la nature. A ce point de vue, l'antiquité du type de Polichinelle, ou plutôt du bossu cynique et moqueur, peut être admise. Mais la bosse, nous le verrons aussi, n'a pas toujours été l'apanage de Polichinelle. — Si l'on admet, ce qui nous semble probable, qu'il dériva du Pulcinella italien, on ne trouve d'abord aucune gibbosité entre ses deux épaules, et dans maître Polichinelle, d'ailleurs, il faut bien séparer le caractère et le costume ; si l'esprit du personnage a peu varié, son aspect extérieur, au contraire, a beaucoup changé.

Polichinelle nous paraît avoir une double origine, à la fois italienne et française ; si Pulcinella ne devint pas précisément Polichinelle, son nom servit à le baptiser. — Le nom serait donc italien, et le type français.

Pulcinella doit avoir figuré, sous un nom aujourd'hui modifié, dans la troupe des Gelosi (1) au XVIe siècle; mais ce ne fut que quelques années plus

(1) Parmi les cinquante canevas de ces comédiens cités par M. Molland, on trouve quelques scènes illustrées plus tard par Polichinelle, notamment celle du *Philosophe*, donnant une sérénade et battu, dont Molière a fait l'intermède de Polichinelle après le premier acte du *Malade imaginaire;* dans cette dernière comédie, le héros, au lieu d'être philosophe, est usurier.

tard qu'apparut, suivant l'abbé Galiani, le véritable ancêtre de Polichinelle, le Pulcinella authentique. Vers la fin du XVIe siècle un directeur de troupe ambulante parcourant l'Italie, Sylvio Fiorello, fut frappé du comique naturel d'un simple paysan de la Campanie, à la riposte salée, à la langue bien pendue, au nez gros et bourgeonnant, portant le nom de Pulliciniello ou Pulcio Anello ; il l'adjoignit à ses compagnons ; cet acteur si bien doué mourut en 1636, et créa le Pulcinella italien à costume blanc et à masque noir.

Si ce n'est vrai, c'est bien trouvé, et les noms sont si bien disposés, tout arrive si bien à point, qu'on est tenté de supposer que l'abbé Galiani a inventé l'histoire et le personnage. D'après ce système, Polichinelle ne remonterait pas plus loin.

Quoi qu'il en soit, le Pulcinella avait déjà des imitateurs à Rome en 1645 ; un d'eux était venu en France vers la même époque, en même temps que les troupes chantantes, demandées par Mazarin ; mais l'acteur, au lieu du costume blanc, en avait adopté un rouge avec galons verts ; il ne portait pas encore les bosses, qui ne seraient apparues que vers la fin du XVIIe siècle au théâtre de la Foire.

Pulcinella resta toujours un produit éminemment italien, et ne s'implanta pas en France ; mais quel succès en Italie (1) ! Il fut tel que le type en se déve-

(1) Popularisé par les poupées, les menus objets en lave, on l'emploie partout au théâtre encore de nos jours. Poltron et gourmand, il partage ces vices avec Polichinelle ; il a acquis néanmoins quelques bonnes qualités ; il est dévoué à ses maîtres jusqu'à oser tirer sur des

loppant est devenu plus vague ; Pulcinella fut un personnage que l'on plaça dans tous les rôles possibles, et partout il a conservé le don d'être en communication intime avec une population dont il semble le confident.

Sans repousser l'origine italienne, nous émettrons un autre avis.

L'existence de notre Polichinelle en France doit, selon nous, être attribuée à une autre source; la fin du règne de Louis XIII semble seule avoir connu

brigands et braver les coups de stylet (et les brigands sont la partie essentielle du drame italien): ses gestes comiques et expressifs servent mieux l'intelligence que le dialogue le plus précis.

Pulcinella a deux rivaux presque semblables à lui et ne différant guère que par la couleur des costumes; il existe en Italie un Pulcinella rouge et un bleu, dont les marionnettes se vendent dans toutes les fêtes populaires.

Mais leur réputation n'a jamais égalé celle du Pulcinella blanc à masque noir.

Les Italiens modernes choisissent presque toujours, pour faire paraître le Pulcinella dans le même spectacle, deux situations opposées, par exemple un drame bien noir, puis une comédie. Dans une soirée à laquelle nous avons assisté dans un petit théâtre populaire, on a représenté : *Pulcinella dans la caverne de la mort* et *Pulcinella maître de danse*.

La première de ces pièces était un gros mélodrame avec apparitions, brigands, combats au sabre et au fusil, dans lequel ses terreurs n'empêchaient pas Pulcinella de devenir, involontairement il est vrai, le sauveur de ses maîtres.

La deuxième comédie renfermait une scène très-gaie : c'était lorsque Pulcinella, comme Sganarelle du *Médecin malgré lui*, refuse son pourboire; il s'indigne, se promène à grands pas, mais il a bien soin de placer son chapeau derrière son dos de façon à ce que le pourboire puisse lui être remis sans qu'il ait l'air de le voir. Cette scène, dans un pays où le pourboire (*la buona mano*) a été de tout temps florissant, égayait singulièrement le public; le sel en était apprécié, et sans doute, cependant, beaucoup de ceux qui riaient eussent bel et bien empoché le pourboire, eux aussi, comme Pulcinella.

réellement le Polichinelle (1), et encore n'est-ce qu'au milieu du XVIIe siècle que quelques vers viennent nous donner de ses nouvelles.

La forme du costume n'est pas à négliger ; c'est elle qui nous guidera ; ce costume tient beaucoup de celui de la cour des Valois et surtout du costume espagnol des premières années du XVIIe siècle ; c'est selon nous l'époque où Polichinelle apparut et le type qui l'engendra fut le Capitan ou Matamore.

Le Capitan était déjà un personnage fort exagéré, et l'on sait le rôle que Cyrano de Bergerac et Corneille même lui ont donné; mais il fallait pour la foule une silhouette encore plus accusée, et Polichinelle vint à point personnifier le héros espagnol ; le nom italien servit à le désigner, mais sûrement l'antipathie nationale pour les Espagnols et leurs alliés suffit à créer le type ; il y avait de plus ici opposition aux goûts de la cour, chose éminemment française,

(1) Nous trouvons à citer, à propos de la formation du type de Polichinelle dans les premières années du XVIIe siècle, une ingénieuse idée émise par M. Magnin il y a quelques années.

Polichinelle ne serait autre qu'Henri IV, adopté par l'esprit populaire et métamorphosé en une sorte d'idole comique par l'affection de ceux auxquels il voulait donner la poule au pot. L'exagération des traits n'empêcherait pas de retrouver dans la caricature le nez busqué et le menton proéminent du Béarnais. Son caractère joyeux serait devenu licencieux ; le pourpoint ballonné, la large fraise, le chapeau retroussé et à plumes, auraient servi à compléter le personnage : l'esprit gaulois aurait accompli la transformation.

L'idée est originale, mais est-elle bien juste ? Henri IV n'était pas ce que la tradition l'a fait, surtout alors qu'il fut devenu roi ; les soucis semblent plutôt avoir sigulièrement assombri le caractère joyeux que les mémoires lui prêtent dans sa jeunesse.

et cause commune faite jusqu'à un certain point avec le cardinal de Richelieu.

A l'appui de l'opinion que nous avançons ici, on trouve chez le Capitan le ton exagéré, le bredouillement, la couleur tannée ou rougeâtre du costume, les galons, la fraise, le chapeau à plumes retroussé, la bedaine baleinée et parfois la cuirasse s'arrondissant au dos. Une scène des *Amoureux transis*, dans une gravure d'Abr. Boss, intitulée l'Ostel de Bourgogne, représente notre Matamore se cachant prudemment. G. Garguille demande la main d'Isabelle, fille de Gros Guillaume ; Léandre et le Matamore sont chacun dans un cabinet à droite et à gauche; Turlupin, valet de Léandre, vole à Garguille une promesse de mariage. La figure du Matamore, à demi cachée dans une porte, rappelle notre Polichinelle qui se débat et crie lorsqu'on le presse contre une coulisse.

Une preuve que la politique ne fut pas étrangère à la création du type de Polichinelle, se trouve dans quelques caricatures du temps. Nous en citerons deux seulement.

La première fut faite sous Louis XIII, alors que les Espagnols, établis à Corbie, avaient poussé une pointe jusqu'aux murs de Pontoise; c'était le moment où Richelieu, en levant tant bien que mal une armée et en comptant sur le patriotisme naissant, venait de sauver Paris. D'un autre côté, par le sud-est, Gallas, avec les Impériaux, s'avançait dans la Bourgogne; il éprouva un léger échec devant

Saint-Jean-de-Lône, petite place microscopique fortifiée ; rejeté dans la Saône par Rantzau qui survint, Gallas vit ce revers d'abord insignifiant changé en une déroute complète. La joie des Parisiens, délivrés au nord de Piccolomini, à l'est de Gallas, fut grande et se traduisit par des caricatures. Ce dernier était gros et fut surtout l'objet des plaisanteries. On le représenta avec un ventre énorme posé sur une brouette ; il porte le pourpoint brodé et lacé ; son menton est très-proéminent; il a sur la tête un chapeau à bords relevés par devant avec panache. La date de la caricature est de 1636. Le visage, la tournure, doivent avoir quelques traits de l'original, et l'allure du personnage rappelle à la fois le Capitan et notre Polichinelle.

La seconde caricature, qui semble inspirée par une pensée analogue, est de dix ans environ postérieure à la première. Le baron général Beck commandait en Artois, sous les ordres de l'archiduc Léopold, frère de l'Empereur Ferdinand III ; le prince de Condé lui était opposé ; en réalité Beck, général fort brave et très-capable, commandait l'armée ennemie ; battu à Lens par le prince de Condé, le 20 août 1648, il fut fait prisonnier et se laissa mourir de désespoir à Arras. Cette mort n'arrêta pas les caricaturistes, et un dessin parut, intitulé : « La prise du Bec de l'Espagnol. » Un élégant gentilhomme saisit Beck par le nez; celui-ce a le haut-de-chausses bas et laisse échapper un p.. qui jette par terre un spectateur qui se trouve là et s'écrie : « Il

n'a plus de vent que par derrière ! » Le costume de Beck est à larges rayures en long, le pourpoint est baleiné, orné de très-gros boutons, le cou est pris dans une large fraise, et le chapeau très-élevé est retroussé sur le devant. Le personnage, encore plus que Gallas, a beaucoup de Polichinelle. De plus, nous voyons intervenir la plaisanterie malpropre du p.. dont Polichinelle abusera par la suite.

Chaque fois que l'Espagnol ou ses alliés sont mis en scène, les mêmes traits subsistent ; ces caricatures sont précieuses en ce sens qu'elles ont été publiées à peu près à l'époque où le type de Polichinelle était en voie de formation.

En effet, en 1649, il y avait déjà un Polichinelle marionnette donnant des représentations à Paris ; une mazarinade dit :

Je suis Polichinelle
Qui fait la sentinelle
A la porte de Nesles.

Brioché, dont le nom est fameux par la VIIe épître de Boileau, et par la fable de Lafontaine, la Cour du Lion, était l'impressario de ces petits comédiens. Les Briochés formèrent une dynastie de père en fils. Ils firent rire bien souvent la cour et la ville ; en 1669, à Saint-Germain, le roi paya grassement leurs marionnettes, et c'est sans doute à ces succès que le singe de Brioché, Fagotin, aussi célèbre que son maître, dut l'honneur de figurer dans la réplique de Dorine dans le Tartuffe :

. . . . . *A savoir deux musettes,*
Et parfois Fagotin avec ses marionnettes.

La réputation de Brioché fit que des rivaux marchèrent sur ses brisées. Le théâtre des Bamboches (1) fondé en 1677, au Marais, fut une concurrence dirigée contre lui. C'était l'époque de la plus grande vogue de ces marionnettes, parmi lesquelles figurait Polichinelle et en assez bonne place pour que Molière ait pensé à le prendre pour acteur en 1673.

Une vieille chanson, qui doit être à peu près du même temps, accuse nettement l'existence de Polichinelle avec la suprématie d'Arlequin ; cette chanson, nous l'avons encore entendue il y a bien des

(1) Voici quelle serait l'origine du théâtre des Bamboches et de son nom :

Il existait un peintre hollandais appelé Laër ; il était bossu et avait été surnommé Bamboche; il peignait petit, et était renommé pour ses petits tableaux meublés de petits personnages finement troussés (quelque chose comme un Meissonnier du XVIIe siècle). On appela les petits bonshommes dessinés par lui : des Bamboches. Tout naturellement, quand en 1677, au Marais, on fonda un théâtre de marionnettes, on songea à ce nom pour désigner de petits acteurs finement disposés, et on appela le nouveau spectacle : Théâtre des Bamboches.

Ce théâtre se soutint longtemps, car au siècle suivant on représenta, avec paroles, musique, décors, machines et changements, d'un bout à l'autre, un opéra complet : *les Pygmées*. Il y avait là des premiers artistes et des chœurs; cette innovation eut grand succès.

A l'origine de ce petit théâtre, on peut aussi attribuer un travail curieux au point de vue de la synthèse dramatique; le fondateur n'eut pas le mérite de l'originalité, puisque la comédie italienne avait déjà à peu près de même résumé certains types généraux; mais l'application aux marionnettes était chose intelligente. Afin d'éviter les frais et le nombre trop grand des personnages, on chercha un cadre comique, puis une suite peu nombreuse de types, suffisant à peu près à la peinture des passions et aux principales situations dramatiques. Ainsi fut créée la série de nos marionnettes, série très-peu nombreuse, transmise telle quelle jusqu'à nos jours.

années. On s'en servait pour faire rire les petits enfants ; la voici avec la musique (1), aussi ancienne peut-être que les paroles :

Arlequin tient sa boutique
Sur les marches du Palais.
Il enseigne la musique
A tous ses petits valets :
A monsieur Po,
A monsieur Li,
A monsieur Chi,
A monsieur Nel,
A monsieur Poliche-liche,
A monsieur Polichinel.

Donc Polichinelle existait bien alors, tant en Italie qu'en France ; mais si nous avons trouvé ci-dessus quelques sources où puiser les raisons de son nez, de son chapeau, de son costume, nous n'avons rien trouvé justifiant la bosse qu'il a entre les deux épaules. Le ventre explique bien la bosse de devant, mais celle de

(1) Musique transcrite en chiffres :

Mesure $\frac{2}{4}$. *Ton : Ut naturel.*

1 3 1 3 | 5 . 6 5 5 | 1 3 1 3 | 2 . 3 2 |

1 3 1 3 | 5 . 6 5 5 | 1 3 1 3 | 2 . 3 1 ||

3 2 1 2 5 | 3 2 1 2 5 | 3 2 1 2 5 | 3 2 1 2 |

1 3 1 3 | 5 . 6 5 5 | 1 3 1 3 | 2 . 3 1 ||

derrière ? D'ailleurs pourquoi un bossu ? Est-ce imitation du harnais de guerre porté par les Espagnols ? Est-ce parce que de tout temps les passions lubriques et brutales ont été dévolues à des bossus ? Est-ce à cause de Bamboche dont le physique a été exposé par nous dans une note qui précède? Peut-être ce dernier motif aurait-il quelque chance d'être le véritable; on aimait peu les artistes hollandais; Louis XIV traitait leurs œuvres de magots ; de là à faire de Laër Bamboche le type des Hollandais, puis de personnifier le personnage principal des Bamboches dans l'artiste qui avait laissé son nom à ses petites créations, il n'y avait pas long chemin à parcourir. Cette supposition expliquerait comment les bosses de Polichinelle, d'abord médiocrement accentuées, se sont développées peu à peu, c'est-à-dire après le Polichinelle de Brioché et en même temps que la création du théâtre des Bamboches, vers la fin du XVIIe siècle.

En résumé, dans le type de Polichinelle, il est probable que bien des éléments se sont rencontrés ; l'Italie, la France, l'Espagne, la Hollande, ont contribué à sa formation qui ne fut réellement complète qu'à l'époque de la foire Saint-Germain.

Avant ce temps, on trouve cependant quelques emplois de ce personnage qui indiquent que ce type était bien connu. L'exemple le plus remarquable est celui du *Malade Imaginaire*. Polichinelle remplit presqu'à lui seul l'intermède qui existe entre le premier acte et le deuxième. Nous avons

dit que cet intermède était imité des Gelosi. Polichinelle ici a beaucoup du Pulcinella italien; il chante en italien d'abord, comme c'était grande mode à la cour; le costume devait être, sinon de même couleur, du moins de même forme que celui de Pulcinella, car le théâtre de la Foire indique encore Polichinelle avec des bosses peu proéminentes; il semble que Gros-Guillaume ait fait adopter, pour serrer la tunique flottante de Pulcinella, le ceinturon avec lequel il se sanglait. On connaît cet intermède de Molière dans lequel Polichinelle, désirant chanter au clair de lune, est d'abord dérangé par des violons, puis par des archers qui veulent le punir pour tapage nocturne. Toujours matamore, il effraie le guet en appelant toute une armée de valets imaginaires, mais on le saisit, et il doit, ou payer 6 pistoles, ou recevoir 30 croquignoles, ou empocher 12 coups de bâton. Il choisit les croquignoles; mais à 15 son pauvre nez n'en peut plus; il préfère alors les coups de bâton, mais au sixième il refuse d'aller plus loin et se décide à payer les 6 pistoles. On a retrouvé, il y a peu de temps, dans les archives de la Comédie française, la musique de cet intermède avec celle de tout le *Malade imaginaire*, qui fut alors joué aussi complet que lors des représentations devant le grand roi; la musique était de Charpentier, et non de Lully comme on le croit d'ordinaire, la personnalité de ce dernier ayant absorbé celle de ses contemporains.

Ce ne fut pas la seule fois que Molière mit Polichinelle en scène, mais nous pensons que ce fut la seule fois qu'il le fit parler. Dans quelques ballets de notre grand comique on trouve des entrées de Polichinelle ; une d'elles a été prise par Lully pour remplir le *Carnaval mascarade*, car c'était la mode de faire alors danser les masques.

Tant que Polichinelle se contenta de danser, on ignora la déplorable éducation qu'il avait reçue. Mais peu à peu, il prit de l'assurance et éleva la voix; et quelle voix ! quels propos ! ici nous réclamons l'indulgence du lecteur; si nous nous décidons à transcrire, avec des initiales seulement, quelques-uns des propos de Polichinelle, c'est que nous avons pour excuse que ce fut devant la cour de Louis XIV, de Louis XIV déjà sous la férule de Mme de Maintenon, que se dirent toutes ces belles choses. Les petits acteurs de Brioché, d'abord timides, paraissent avoir rapidement pris un aplomb imperturbable, et c'est chose singulière que de lire les canevas des pièces qui se jouaient alors devant ce que la France contenait de plus élevé et probablement de mieux instruit. Le catalogue Soleine, nº 3399, indique de 1695 à 1712 une série de pièces pour Polichinelle, par exemple : *P. Grand Turc.— Le Marchand ridicule. — Colin-Maillard. — Les Noces de P. — P. Magicien. — Le Cousin de la Cousine. — Les Amours de P.*

Toutes ces pièces étaient fort scandaleuses, et d'une malpropreté rare. — Au reste, jusqu'à la fin

du XVIIIe siècle l'obscénité de notre personnage ne fit qu'aller grandissant.

L'exemple suivant, choisi avec prudence, montrera ce qu'était le répertoire léger du XVIIe siècle.

Polichinelle demandant une place à l'académie. — Tel est le titre d'une comédie, d'une saynète plutôt, « représentée plusieurs fois devant la cour et » les personnes les plus considérables. » L'impression est de 1717; l'auteur est Malezieu de Chatenay; la troupe de Brioché avait fourni les artistes. (C'était alors le fils Brioché et non le Brioché de Fagotin, qui en 1649 stationnait à la porte de Nesles.) Tout le spectacle ne consistait qu'en une scène entre Polichinelle et le Voisin, c'est-à-dire le compère, type presqu'aussi vieux que Polichinelle, et transmis jusqu'à nous aussi bête, aussi complaisant qu'aux premiers jours; d'après le zézaiement indiqué il semble aussi que déjà Polichinelle se servait d'une pratique.

Entre chaque phrase, notre héros, fidèle à ses malpropres habitudes, tousse, crache et p. (il est vrai que Molière, dans les *Femmes savantes*, s'est aussi servi de ce dernier mot que l'on supprime aujourd'hui, en le remplaçant par une variante); Polichinelle se croit de force à entrer à l'académie, et s'exerce devant le Voisin à prononcer son discours de réception : « Messieurs, dit-il (nous changeons » ce mot). Messieurs... — Allons, repète, dit le » Voisin. — (Pol. p.) — Vilain pourceau! » s'écrie le compère, et toute la scène continue de la sorte

avec les équivoques les plus ordurières. Polichinelle termine en disant aux académiciens, « qu'il désire » putréfier (modifier) le dictionnaire, et que dès à » présent il entend qu'on dise à la cour : un conseil » d'aisance, et non un conseil privé. » On le voit, c'était grossier et peu spirituel ; quant à la manie... venteuse de notre marionnette, elle a survécu aux révolutions politiques, et encore aujourd'hui, au théâtre Séraphin, les enfants n'éclatent-ils pas d'un bon rire lorsque Polichinelle, fatigué de souffler en vain pour faire tourner un moulin, fait volte-face, ajuste les ailes et, après un bruit fort incongru, imprime au moulin une rapidité vertigineuse.

Polichinelle fut employé aussi dans un cadre plus développé. A la fin du XVIIe siècle paraît remonter le grand drame de Polichinelle que de nos jours illustra Cruiskank. On aimait alors les marionnettes, et cela ne nous surprend guère ; quand il n'y aurait que l'opinion de Ch. Nodier et celle de G. Sand pour justifier ce goût, cela suffirait selon nous ; G. Sand surtout, dans l'*Homme de Neige*, a tracé un vif tableau des ressources que peuvent présenter ces petits personnages dociles, vifs, sans prétentions personnelles, mille fois préférables selon nous à la plupart des comédiens de société qui devraient le plus souvent leur céder la place pour le plaisir des spectateurs. Le drame de Polichinelle fit la joie de la fin du XVIIe siècle ; le nom de Scaramouche, donné au voisin du héros, est un point de repère qui peut approximativement fixer une époque ; ce drame ne

nous est pas parvenu tel qu'il était. (Il devait d'ailleurs procéder de la tradition comme le *Faust* allemand.) Il a été remanié pour l'enfance, mais malgré le travail opéré, il indique bien le détestable et terrible caractère du double bossu. Tous les vices, tous les crimes, sont entassés dans les scènes du drame même adouci, et pour couronner l'œuvre, on y voit le héros plus fort que la loi, plus fort que le bourreau, plus fort que le diable. — L'enfance rit de ce drame de Polichinelle ; il est cependant pour elle, si elle réfléchissait, d'un sinistre exemple (1).

(1) Le drame de *Polichinelle,* illustré par Cruiskank, se compose d'environ quatorze scènes distribuées en trois actes, dont voici l'indication :

1° Polichinelle tue le chien du voisin Scaramouche;

2° Scaramouche vient réclamer son ami à quatre pattes, mais le meurtrier, d'un coup de son violon (son bâton), lui fait sauter la tête;

3° Il bat sa femme, et jette son enfant par la fenêtre;

4° L'indignation donnant à la mère le courage de la rébellion, Polichinelle est d'abord battu par elle; mais il se rebiffe et la tue;

5° Il compte se consoler avec la fille de Scaramouche, Charlotte, et quand cette dernière vient réclamer son père, Polichinelle la débauche;

6° Après une chute de cheval, il envoie chercher le docteur. « — Où » souffrez-vous ? lui demande celui-ci, à la tête ? — Non, plus bas. » — Au ventre ? — Non, plus bas. » Il l'amène ainsi à regarder ses pieds qu'il relève brusquement, et crève l'œil de celui qui le soigne;

7° Le docteur va chercher un bâton, mais il succombe sous les coups de son adversaire;

8° Voisin incommode, Polichinelle se promène avec une grosse cloche, et répond aux habitants alarmés que ce n'est pas une cloche, mais un orgue, un violon, un tambour, une trompette, selon son caprice, et personne n'ose le contredire;

9° Le domestique turc d'un voisin insiste plus que les autres; Polichinelle le tue ;

10° Inhumain envers les pauvres, il chasse un aveugle à coups de bâton;

11° Le châtiment semble venir, mais d'un pas tardif. Le commis-

Dès cette époque Polichinelle est devenu un type légendaire, doué d'une vie assez indépendante, car si, comme nous allons le voir, on le rencontre au théâtre de la Foire conjointement avec les personnages de la comédie italienne, il n'y paraît qu'accidentellement, en conservant un style en dehors de toutes convenances, regardé par ses compagnons comme un cynique avec lequel les rapports doivent être aussi peu fréquents que possible.

saire se présente pour l'arrêter comme coupable du meurtre de Scaramouche; il assomme le commissaire;

12° Le gendarme n'est pas plus heureux. Cependant, par surprise, voilà notre scélérat mis sous clef;

13° Il va falloir compter avec la potence. Ici apparaît la naïve tradition du bourreau complaisant, qui indique sur lui-même au patient comment on passe de vie à trépas. Il est vraiment trop bénévole, ce bourreau! aussi Polichinelle se hâte d'en profiter pour le pendre;

14° Vainqueur de la justice humaine, Polichinelle va se rencontrer avec le diable; il l'assomme bel et bien comme tous les autres.

Ainsi le scélérat chasse un aveugle, trouble le repos public, tue un bon chien, débauche la fille d'une de ses victimes, commet huit homicides, tue sa femme, son enfant, et s'en va triomphant. Le public n'a jamais songé à protester. N'y a-t-il pas là, au fond, un vieux levain contre la facilité avec laquelle, dans l'ancienne organisation sociale monarchique, la peine de mort était appliquée parfois pour des peccadilles; ici il s'agit de gros meurtres, mais l'implacable sévérité des vieux usages devait rendre le public très-indulgent vis-à-vis des malheureux qui tombaient sous les griffes de la loi, et Polichinelle, malgré sa noirceur, bénéficia de ce sentiment.

Un trait entre autres du drame ci-dessus complète le caractère de notre héros: la scène de Charlotte est un hors-d'œuvre; mais elle affiche carrément les instincts libidineux dont on a toujours gratifié Polichinelle, comme l'indécent Karagueuz oriental.

II

Le théâtre de la Foire se relie étroitement aux Gelosi à travers les représentations du commencement du XVIIe siècle.

Les canevas de cette troupe italienne, conservés par les artistes entraînés en France lors de la réforme artistique de Mazarin, modifiés par les farceurs français tels que Tabarin, Gaultier-Garguille et ses compagnons, furent peu à peu remplacés par des imitations et de nouvelles scènes, tels par exemple les canevas de Dominique, dont on a retrouvé une vingtaine antérieurs à 1668; les bateleurs des tréteaux, Brioché lui-même, avaient coopéré à la transmission de ces œuvres comiques primitives. Mais ce fut dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent que la comédie, bien que grossière, prospéra le plus rapidement.

La foire Saint-Laurent se tenait dans un vaste enclos près l'Église Saint-Laurent, entre les couvents de Saint-Lazare et des Récollets; de vieilles plantations donnaient de l'ombrage; elle durait trois mois, du 28 juin au 30 septembre.

La foire Saint-Germain était sur la rive gauche, dans un quartier aristocratique et fort aéré à cette époque, à peu près à l'endroit où est établi de nos jours le marché Saint-Germain; elle dépendait de l'abbaye Saint-Germain des Prés; sa durée était

d'environ six semaines, durée souvent de beaucoup prolongée. Cette foire était plus brillante que la foire Saint-Laurent; le beau monde s'y donnait rendez-vous et il semblait qu'il fût de mode de venir *s'encanailler* au milieu des tréteaux; le soir surtout la foule y était grande, et la grosse joie y régnait en maîtresse. Ces fêtes populaires, hantées, pour suivre le bon ton, par les gens riches, n'existent plus à Paris; dans certaines provinces on en rencontre encore quelques-unes, mais rarement — c'est plutôt à l'étranger qu'on peut trouver un exemple de ces anciens usages, par exemple à Rome, lors des fêtes du jour de l'an et de la Befana : au milieu de petites boutiques, de tréteaux, d'exhibitions de bateleurs, circule, dans une fraternelle promiscuité, la société la plus variée; les esprits délicats y sont peu à leur aise; mais ici encore, comme au XVIIe siècle à la foire Saint-Germain, c'est la mode!

Donc, dans le clos Saint-Germain des Prés, il y avait de tout, maisons de jeu, maisons de plaisir, restaurateurs, spectacles, et par suite vols et batailles.

Les saltimbanques faisaient la parade pour attirer les curieux, là est l'origine de nos petits théâtres; Brioché ne manquait pas de s'y installer avec ses acteurs de bois, Polichinelle y figurait avec les types italiens, et pour la bagatelle de la porte, l'impressario Raisin faisait exécuter ces petites comédies dans lesquelles Molière remarqua le jeune Baron. Ce dernier point montre qu'il n'y avait pas là que

de grossiers farceurs, que le théâtre des Foires fut pendant quelques années un apprentissage de bonne comédie, et que la parade laissa peu à peu, sans transition sensible, la place à de meilleures œuvres. Aussi, vers la fin du XVIIe siècle, plusieurs troupes indépendantes y donnaient des représentations; plus tard les théâtres des boulevards durent se transporter chaque année aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, et ce ne fut que peu à peu que les boulevards absorbèrent ces tentatives dramatiques — encore fallut-il pour ce fait l'influence de la révolution de 89.

Ce fut dans ce milieu brillant et bruyant des foires, dont, avec la rapidité moderne des relations, nous pouvons difficilement nous faire une idée exacte, que Polichinelle continua ses malpropres plaisanteries.

On le rencontre pour la première fois dans le théâtre de la Foire, en 1718, dans la *Querelle des Théâtres*, représentée à la foire Saint-Laurent. Son emploi est insignifiant, il ne remplit que le rôle d'un comparse.

Il apparaît pour la deuxième fois sur le frontispice du 4e volume du th. de F. en tête de : *La Statue merveilleuse*, faite pour l'Opéra-comique de la foire Saint-Germain en 1719; mais les difficultés soulevées par l'Académie royale de musique (1)

(1) Il est difficile de s'imaginer les difficultés sans cesse renaissantes que le désir de conserver les priviléges accordés à certains théâtres amoncela contre le théâtre de la Foire, dont la prospérité suscitait la

avaient empêché de jouer cette pièce sur la scène à laquelle elle était destinée, et les danseurs du sieur Francisque l'avaient représentée en pantomime. — Elle fut chantée plus tard en 1720. Sur le frontispice, Polichinelle pleure devant le tombeau de l'Opéra-comique; il a la bosse de derrière assez prononcée, celle du devant est peu marquée; son costume est simple : il porte la tunique serrée à la taille, les bas, la culotte courte, des souliers et non

jalousie; il faudrait un volume pour détailler ces persécutions auxquelles l'esprit de ressources échappait toujours.

Les danseurs de corde, qui composaient à l'origine les troupes de la foire, ajoutèrent successivement à leurs spectacles, des parades, puis des fragments de comédie; alors survinrent les interdictions pour usurpations de droit; tour à tour on leur défendit de chanter, de parler, de danser; puis on leur dit : « Vous chanterez, vous parlerez, » vous danserez; mais, pour ce faire, vous ne pourrez jamais avoir » qu'un seul acteur à la fois; » puis cet acteur ne dut plus être qu'en bois. Mais l'esprit des comédiens l'emporta toujours sur les défenses devant lesquelles ils ne plièrent que momentanément.

Une des principales manières dont on éluda les arrêtés de l'administration consista dans les écriteaux : un écriteau, soutenu par des amours (comme le montre une des gravures du théâtre de la Foire, celle mise en tête de : *Arlequin Thétis*, 1713, à la foire Saint-Laurent), descendait du cintre; un couplet était écrit dessus en grosses lettres; l'air était indiqué; l'orchestre l'attaquait; le public le chantait; ou, si l'orchestre était interdit, le public chantait seul; d'autres fois, des rouleaux étaient tenus et développés par les artistes.

Cet usage dura même longtemps et survécut aux théâtres de la Foire. L'ancien théâtre des Jeux gymniques (Porte-Saint-Martin) en fut la preuve; les vieux amateurs conservent encore le souvenir de la *Reine de Persépolis*, pantomime dans laquelle un des deux soldats qui emmenaient la reine déployait un rouleau avec ces mots, qui faisaient frissonner le public : « La reine est condamnée à mourir de faim. » (Premières années du XIXe siècle.)

Sur l'instance des réclamations, les théâtres inventèrent encore de faire chanter dans la coulisse ou de distribuer les couplets imprimés dans la salle (en 1712, à la foire Saint-Germain).

A chaque idée ingénieuse correspondait une nouvelle rigueur. L'ar-

des sabots, son chapeau est mou et de forme conique comme celui de Pierrot; il n'a encore aucun rôle dans les pièces recueillies alors.

En 1722, l'emploi de notre héros change.

Il se produisit encore à cette époque une modification dans le répertoire de la Foire. L'Opéra-comique venait, à la foire Saint-Germain, d'être fermé une fois de plus pour inobservations des règlements; les acteurs désespérés achetèrent douze marionnettes, louèrent une baraque, et Polichinelle

gent même ne suffisait pas, et une autorisation payée se vit parfois révoquée par une administration rivale et privilégiée; la comédie supérieure, l'opéra, tenaient à laisser l'art des théâtres de la Foire se perdre dans la bassesse des canevas originaux.

Enfin, au travers des défenses, des permissions, des procès, des arrêts, en 1753, Vadé inaugura le véritable opéra comique par les *Troqueurs*, et en 1754 vint la *Servante maîtresse*. L'opéra comique fut le fruit, sinon unique, du moins le plus certain des théâtres de la foire.

Ce fut au reste à ces difficultés, sans cesse renaissantes, que l'on fut redevable du développement de la pantomime, qui était beaucoup plus de mode en Angleterre qu'en France au commencement du XVIIIe siècle. Dans l'origine, les pantomimes de la Foire eurent recours aux artistes anglais; en 1716, par exemple, dans le *Tombeau de Nostradamus*, à la foire Saint-Laurent, il est dit en note que la danse du Caprice fut exécutée par le sieur Baxter, arlequin anglais, « digne de l'admiration de tous les spectateurs. » Cet éloge semble d'autant moins suspect que l'impression des pièces du théâtre de la Foire est très-postérieure à l'époque de leur représentation.

Plus tard, lorsque la concurrence vint forcer les théâtres de la Foire à rendre leurs spectacles plus variés, ils cherchèrent à attirer le public par toutes sortes de nouveautés. L'Angleterre fut notamment encore mise à contribution à la foire Saint-Germain, en 1778, à propos des *Ressorts amoureux d'Arlequin* (pièce remontant à 1768 et qu'on éprouvait le besoin de remettre à neuf). On fit venir de Londres des sauteurs anglais, ancêtres de nos clowns; un jour même ils dansèrent avec des patins à roulettes. Ainsi les patineurs du troisième acte du *Prophète* ont leurs modèles dans une modeste pièce du XVIIIe siècle!

parut alors dans tout son lustre. Il est probable que l'extrême sévérité des règlements et des priviléges donna plus de hardiesse aux auteurs, et que le dépit les invita à laisser passer certaines plaisanteries risquées qu'ils eussent rejetées auparavant.

Ce nouveau théâtre aux acteurs de bois fut appelé les Marionnettes étrangères de la Foire Saint-Germain.

Ce fut pour lui que Piron, voulant rendre service à Francisque, écrivit *Arlequin Deucalion* en 1722; comme le succès des marionnettes avait fait inventer de nouvelles sévérités, et qu'il était interdit aux comédiens de bois d'avoir plus d'un acteur parlant, Piron avait eu l'idée de faire parler Polichinelle dans la coulisse pendant le temps qu'Arlequin cherchait à terre des matériaux pour faire des hommes; mais n'anticipons point. Le théâtre des Marionnettes étrangères ouvrit par l'*Ombre du Cocher poëte;* la gravure qui est placée en tête de la pièce est intéressante. Elle est divisée en deux parties. En bas est la scène avec le décor représentant le Pont-Neuf, soit la petite esplanade précédant la statue de Henri IV qui fait face; en scène sont Pierrot, Polichinelle, Arlequin, Colombine, Gribouri l'enchanteur. En haut, suspendu au-dessus de la loggia des Marionnettes, est un tableau sur toile tendu comme une enseigne (celle du théâtre sans aucun doute), représentant Polichinelle en grandeur naturelle, faisant nécessairement paraître tout petits les acteurs indiqués plus haut; le fond du tableau représente un paysage;

ces mots : « J'en valons bien d'autres, » sont écrits comme protestation et réclame. Le costume de Polichinelle est le même que dans le frontispice du 4e volume ; mais il a en plus une plume au chapeau ; cette simplicité de tenue ferait penser que ce ne fut que beaucoup plus tard que le luxe du clinquant envahit son costume.

La pièce est ce que nous appelons à présent une revue ; tous les personnages connus du Pont-Neuf viennent peu à peu défiler sur la scène ; voici un fragment du dialogue.

A l'arrivée de Polichinelle, le savetier (le compère) court vers lui et l'embrasse :

« POLICHINELLE. — Vous êtes bien familier, mon ami!
» Est-ce que nous avons gardé les cochons ensemble ? »

Le compère s'excuse et répond qu'il l'a pris pour le Polichinelle ordinaire de Paris. Mais il s'est trompé ; Polichinelle est italien, et vient sur le Pont-Neuf recueillir la succession de la Foire tenue par dame Perrette ; il amène avec lui un quarteron d'acteurs très-avantageux, car s'ils ne sont pas bons, on les jette au feu. De plus tous chantent parfaitement.

« LE COMPÈRE. — Voyons!
» POLICHINELLE. — Voulez-vous un ton majeur ?
» LE COMPÈRE. — Celui que vous voudrez.
» POLICHINELLE. — Écoutez. (Il p....)
» LE COMPÈRE. — Fi! le vilain!
POLICHINELLE. — Comment, le vilain! Hé! ne savez-vous

» pas que les p... sont à Polichinelle ce que les coups de batte » sont à Arlequin? Arlequin bâtonne! Polichinelle p...! C'est » ce qui les caractérise! »

Et en réalité il en est ainsi; tout le répertoire de Polichinelle contient des dialogues de la sorte, qui en lit un en lit dix. — Mais comme le compère demande quelque chose de plus complet, l'enchanteur Gribouri apporte des pièces en vaudevilles; moins exercés que Polichinelle, les acteurs ne savent pas chanter; n'importe, tous accourent, et l'ombre du Cocher poëte survenant, donne de la voix à chacun. Alors le public du Pont-Neuf: « l'Espagnolette et » son mari l'opérateur, le Portefaix, le Tisannier, le » Décrotteur, la Crieuse de chapeaux, la Trom- » pette, le Chansonnier vêtu d'un habit de plumes, » arrivent pour assister à la représentation du *Rémouleur d'Amour* et de *Pierrot Romulus*. Si tous ces personnages étaient connus sur le Pont-Neuf, il est présumable que le Cocher poëte était aussi une des curiosités du lieu et que sa mort était récente; nous n'avons trouvé aucun renseignement à cet égard.

Polichinelle ici ne servait que pour la parade, pour le prologue, car dans les deux pièces de *Romulus* et du *Rémouleur* il ne paraît pas.

Bien que son emploi soit toujours resté à peu près le même, nous le trouvons de nouveau, en 1743, à la foire Saint-Germain, raillant cyniquement un travers vaniteux qui existe encore de nos jours. On se moquait alors de l'habitude qu'avaient prise les

auteurs de se faire rappeler bruyamment après la représentation de leurs pièces.

Polichinelle et son compère se trouvent en scène : le compère le presse de faire jouer quelque chose de nouveau.

« — Je suis fatigué, épuisé, réplique Polichinelle.
» — Épuisé, soit, reprend le compère, mais inépuisable.
» — Eh bien ! entre nous, oui, je meurs d'envie de produire
» quelque chose; mais j'hésite ! regarde d'abord si tous nos
» amis sont dans la salle.
» — Oui, oui, tous sont là ! »

Alors Polichinelle, tournant le dos au public, saluait, et lançait sa canonnade ordinaire ; aussitôt de la coulisse partaient les cris de : l'auteur ! l'auteur !

Nous pensons que devant cette malpropreté il est difficile de soutenir que le goût ne s'est pas épuré. — Aucun public n'accepterait à présent une pareille inconvenance.

Est-ce aux mœurs plus paisibles, est-ce au temps qu'il faut l'attribuer ? Mais Polichinelle vit peu à peu se ternir sa gloire ; il ne fut guère plus employé que dans la danse à partir de la fin du XVIIIe siècle ; il se rangea et prit sa retraite dans les théâtres enfantins où ses manières se polirent nécessairement.

Sur les scènes plus élevées, il disparut tout à fait et n'eut que momentanément un regain de célébrité lors du séjour, au théâtre, du danseur Mazurier ; sa légèreté ressuscita, en 1823, Polichinelle à la Porte-

Saint-Martin dans *Polichinelle Vampire ;* le grand écart était son triomphe, et avec cette habileté dans les tours de force, Mazurier était plein de grâce et d'agilité. Tant que dura sa vogue, il y eut quelques imitations de ses tours aux Variétés et aux Vaudeville, par exemple dans *Polichinelle aux Eaux d'Enghien ;* la plupart des pièces où figurait notre héros étaient des pantomimes.

L'influence des clowns anglais fut mauvaise pour notre Polichinelle ; la vogue qui s'attache toujours à Paris aux choses d'outre-Manche fit préférer la gaîté douteuse de ces nouveaux venus aux types classiques, acclimatés cependant chez nous pendant deux siècles.

Depuis cette époque, Polichinelle a subi avec plus de dureté que les autres, la loi qui entraîne à l'oubli les vieux types italiens ; il n'a plus fait sur les scènes importantes que de rares et courtes apparitions, notamment à l'Opéra dans la *Tentation* d'Halévy ; le plus souvent figurant secondaire des féeries-arlequinades, réfugié aux Funambules, il a vécu presqu'ignoré du public ; MM. Derudder et Vauthier ont été (et sont encore, nous croyons) les derniers bons Polichinelles, conservant la netteté des gestes et la franchise des allures traditionnelles, fort adoucies et moralisées par nos idées.

III

A l'époque de ses succès et de l'engouement qu'il excita au XVIIe siècle, Polichinelle paraît avoir eu une certaine influence sur quelques types étrangers. Il nous semble fort probable que le Punch anglais n'est autre chose que notre Polichinelle métamorphosé et transporté en Angleterre postérieurement à l'année 1688, en même temps que la restauration des Stuarts, qui l'avaient connu à la cour de Louis XIV ; cette époque correspond en effet à celle de la grande réputation de Polichinelle.

En Italie, qui cependant sous le rapport des types dramatiques nous avait souvent montré l'exemple, Polichinelle paraît aussi avoir eu une certaine influence sur la formation du type de Marco Pepe, si fort populaire à Rome avec son ami Meo Patacca. Il est possible que notre pays ait renvoyé au delà des Alpes une partie du personnage de Polichinelle, sa bosse, que refusa Pulcinella et qui servit à affubler Marco Pepe. Ce type de Marco Pepe est certes une des curiosités du théâtre romain ; il est bien exposé dans une sorte de drame bouffon avec musique intitulé : *Meo Pattaca* et *Marco Pepe*. Il y a environ dix ans, cette pièce eut à la fois, sur quatre ou cinq théâtres, plus de mille représentations. Le scénario, assez grossier, est écrit en langage transtévérin. Meo Patacca est un beau soldat fan-

faron costumé à la mode des dernières années du règne de Louis XIV ; il porte la veste, l'habit, la culotte d'un rouge cramoisi, des bas blancs, des brandebourgs dorés, un chapeau galonné, et un nœud de rubans verts sur l'épaule tout comme Alceste ; ce costume est de tradition.

Marco Pepe est bossu, mais bossu à rendre des points à Ésope ; c'est Mayeux multiplié par lui-même ; il faut pour ce rôle un bossu de naissance, et né Transtévérin, car on n'apprend pas le transtévérin, on naît parlant transtévérin comme, dit-on, on naît rôtisseur. Il porte le costume national en velours, avec un gros bouquet de roses, la tête est coiffée d'un chapeau tromblon monstrueux ; caustique, vantard, poltron, cynique, il donne des sérénades et empoche les coups sans les rendre ; cependant il glapit, jure et une longue rapière lui bat les mollets. Un de ses jurons favoris est celui-ci : « Corpo di Piramidio di Caïo Sestio ! » Par le corps de la Pyramide de Caïus Sestius ! Après un imbroglio assez vulgaire, la pièce se termine par la nouvelle que les Turcs (1), qui assiégeaient en galères

(1) L'épisode des Turcs assiégeant la place Navone est chose grotesque ; mais la crainte des Turcs a été générale en Europe, et il faut que ces peuples aient inspiré, à une certaine époque, une terreur bien grande, car, tout en faisant la part de l'exagération, on voit que leurs entreprises ont été redoutées sur des côtes lointaines.

Dans le *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, on trouve un fait analogue : le fourbe Corbinelli, valet du jeune Granger, vient annoncer à Granger père que son fils a été enlevé par des corsaires turcs venus jusqu'à la porte de Nesles, c'est-à-dire le quai de l'École (ruse que Scapin imitera plus adroitement). Cette plaisanterie de Corbinelli,

la place Navone, se sont retirés devant Civita-Vecchia ; alors la lune se lève derrière le Colisée et la comédie finit, sans qu'un étranger puisse bien comprendre pourquoi elle a commencé ; mais les Romains y reconnaissent sans doute quelque chose de national et de réellement populaire, car la jubilation du public est au comble.

IV

En France, au contraire, Polichinelle, nous l'avons dit, ne fit pas école ; son domaine fut rapidement réduit au théâtre Séraphin et à la baraque de Polichinelle aux Champs-Élysées (1). Encore là ne

les Turcs attaquant la porte de Nesles, a beaucoup de rapport avec l'histoire des Turcs attaquant la place Navone et remontant le Tibre en galères.

A quelle époque a été esquissé le canevas de cette pièce de Marco Pepe et Meo Pattacca ? Nous ne le savons exactement ; mais il est assez curieux de retrouver, à plus de deux siècles de distance, une plaisanterie évidemment traditionnelle qui a défrayé une des plus anciennes comédies de notre répertoire. Dans le *Pédant joué*, le valet qui fait cette plaisanterie a un nom italien ; ne pourrait-on pas voir là, en rapprochant les deux faits, une tradition apportée en France par la plus vieille comédie italienne, peut-être par les Gelosi, et mise en œuvre aussi naïvement en Italie qu'en France, après avoir dormi on ne sait combien d'années dans les souvenirs de la population romaine ?

(1) Une des scènes les plus célèbres du Polichinelle des Champs-Élysées, et qui a laissé dans l'imagination des enfants le souvenir le plus gai, est celle de Polichinelle et de l'apothicaire qui semble un souvenir de *M. de Pourceaugnac* et de ce temps, singulier mélange d'ostentation et de médecine, dans lequel se plaisait le roi Louis XIV.

La scène représentait une chambre à coucher.

Polichinelle était étendu sur un petit lit bien blanc à rideaux sou-

put-il se maintenir. Guignol vint. Ce ne fut pas sans peine, sans combat ; mais Guignol l'emporta. Polichinelle n'apparaît plus que pour annoncer et clore le spectacle, et comme personnage parlant, il a disparu du théâtre des Marionnettes. Mais sous d'autres formes, celles-ci durent toujours, et ce n'est pas une chose peu surprenante que de voir dans le XIXe siècle, qui se pique de travaux sérieux de la pensée, qui s'occupe des plus hautes questions du socialisme et de l'économie politique, que de voir, disons-nous, subsister quand même ce petit peuple de bois si dur aux coups de bâton ; sans doute l'orage des grosses préoccupations passe bien loin au-dessus de ces petites têtes, mais cela ne suffit pas pour expliquer cette perpétuelle existence des marionnettes qui doit tenir à un besoin de notre esprit. Faut-il attribuer ce succès à la vivacité et au naturel des gestes qui peignent si au vif notre humanité ?

De tout temps les marionnettes ont été aimées ; nous avons parlé de l'affection que leur portait Ch. Nodier, que leur porte G. Sand ; mais dans l'ancien monde classique les poupées de bois avaient leurs amateurs ; au moyen âge l'Allemagne s'en

tenus par une flèche ; Polichinelle avait trop mangé ; aussi l'apothicaire venait lui administrer un « petit lavement pour déterger... » déterger... » Après mille simagrées, les rideaux se fermaient discrètement ; il y avait un silence et puis tout à coup les cris de Polichinelle s'élevaient désespérés : « C'est trop chaud ! c'est trop chaud ! » et l'apothicaire se sauvait inondé.

Ce spectacle n'était pas plus indécent que *Pourceaugnac* ou que *le Malade imaginaire*, et l'enfance y riait aux éclats.

régalait; plus tard encore Benvenuto les rencontrait à Rome; Cervantès prouve, dans son Don Quichotte, qu'elles étaient un délassement populaire de son temps. La troupe des Gelosi, venue vers la fin du XVIe siècle, avait parmi ses acteurs un nommé Burattino; était-ce un des plus habiles praticiens du temps pour faire manœuvrer ses acteurs? Ce nom au contraire vint-il du déhanché de ses mouvements? En tous cas, ce nom de Burattino accuse un à-propos singulier, car il a servi et sert en Italie pour désigner des marionnettes tenues par en bas, avec la main. Le règne de Louis XIV, et le XVIIIe siècle à sa suite, virent encore grandir le succès des marionnettes. De nos jours, Gœthe leur a consacré un trop long chapitre de Wilhem Meister, et la caricature leur assigna une place dans la politique, il n'y a pas très-longtemps encore.

Après Marengo, lors de la chute des Bourbons de Naples, on représenta Pitt monté sur les épaules du roi George, et tenant en main les ficelles des personnages de la cour de Naples qui s'agitent sur une scène miscroscopique. Le roi dort ou s'affaisse sur une chaise; la reine se lève pour recevoir Nelson qui s'avance le chapeau à la main; au fond se tiennent les courtisans; les mouvements sont parfaits.

En 1805, une autre caricature représenta le *Rêve de Pitt*. Au pied du lit du ministre anglais endormi est un théâtre à la Guignol, sur la balustrade duquel l'Empereur d'Autriche assomme Napoléon Ier, rêve plus agréable en effet au dormeur que la réalité.

Partout, même au milieu des circonstances les plus graves, on pourrait retrouver dans l'histoire la présence des marionnettes, et la preuve d'un goût universel pour ces petits acteurs. Ceci explique comment Polichinelle sur son déclin fut si vite remplacé.

Guignol est aussi intéressant que son prédécesseur et il est beaucoup plus convenable.

Guignol paraît être, du moins pour notre temps, d'origine lyonnaise; c'est l'ancien Canut dont il porte le costume aujourd'hui disparu.

Th. Arbeau, dans son Orchésographie, a connu le mot « Guignolet, » qui désignait un jeu où les enfants se mettent à la queue leu-leu, et imitent les gestes les uns des autres. Guignol imitant par moquerie les mouvements de ses interlocuteurs, son nom viendrait-il de cet ancien jeu de Guignolet? Nous serions porté à le penser; mais, la préface du théâtre de Guignol, édité à Lyon, se prononce pour une autre opinion; or ce volume a chance de renfermer des renseignements assez précis, publié qu'il est dans le milieu où a prospéré et prospère Guignol.

Cependant on n'y trouve rien de bien certain.

Guignol est-il un type italien? Est-il venu en France par suite des rapports assidus de Lyon et de l'Italie du nord au XVIIe siècle? Est-il cousin de Stenterello? Est-il *né natif* de Chignolo, village de Lombardie?

On ne se souvient pas de Guignol à Lyon antérieurement au XVIIIe siècle, époque où un sieur

Mourguet écrivit ses premiers canevas. De même que Molière consultait sa servante, Mourguet consultait un canut que ses œuvres réjouissaient fort et qui s'écriait en patois : « C'est Guignolant, » soit : « C'est joliment amusant ! »

D'où serait venu le nom de Guignol, gai, jovial, donné au principal personnage de ces comédies.

Le costume de Guignol est visible chaque jour aux Champs-Élysées. Son pantalon bleu, son petit gilet rouge à boutons luisants, son habit court d'un beau vert, son chapeau noir relevé, d'où s'échappe une petite queue frétillante qui lui bat les épaules, sa figure large et placide, sont connus des promeneurs. Dans le théâtre Lyonnais, Guignol est un type manié de mille façons, comme l'Arlequin dans la comédie italienne; cependant le plus souvent, à Paris, Guignol est domestique chez un M*** qui est destiné, conjointement avec le gendarme et le magistrat, à recevoir les volées de bois vert qui sont traditionnelles aux marionnettes.

Dans le Guignol primitifles rôles du héros varient davantage.

Domestique dans le *Pot de confitures*, il est savetier dans la jolie petite comédie *les Frères Coq*, il est canut dans le *Duel,* jeune paysan dans le *Marchand de Veaux*, où il vend plusieurs fois la même bête et ne se tire d'un gros procès qu'à force de gaîté. Il est tailleur dans le *Dentiste*, où il extirpe à un infortuné bourgeois une horrible molaire que suit la moitié de la mâchoire.

Guignol, c'est l'esprit de ressources innocent, et toujours gai. Il est de la famille de M. de Crac ; il raconte par exemple l'histoire d'un pêcheur qui

« voit que le bouchon tire, il tire aussi ; il donne un coup sec, » et il amène un marteau de maréchal... Mais v'là le plus » beau. Le marteau tombe dans un buisson où il y avait un » lièvre dedans, et il tue le lièvre. »

Très-farceur, même dans ses plaisanteries dangereuses, il excelle à trouver le mot en situation. Le commissaire vient pour l'arrêter ; au lieu de le suivre, Guignol le coiffe d'un gros entonnoir et le met à la porte ; on entend alors un nombre illimité de secousses retentissantes, puis un silence : « Ah, bien ! « dit Guignol tranquillement, il y a mis le temps « pour arriver en bas ! »

De même que Robert Macaire a Bertrand qui ne le quitte pas, Guignol a Gnafron ; pas de bonnes pièces, à Lyon, sans ce dernier ; tous deux ils sont honnêtes ; mais Gnafron est ivrogne à l'excès ; il est, dit-il, savetier, mais il passe son temps à chasser la pièce de cinq francs et surtout la bouteille de vin. Gnafron est l'ivrogne sincère et convaincu, il a en lui quelque chose du Bacchus antique ; moins roué que Guignol, plus naïf, il est au fond meilleur.

Gnafron figure rarement à Paris, où tout le succès est réservé, sans doute par souvenir du vieux répertoire de Polichinelle, aux combats homériques entre Guignol et ses adversaires, tels que dans le *Portefeuille volé* et dans le *Duel*.

Mais l'on marche d'un tel pas à notre époque, que

Guignol tend déjà à être remplacé. Guignol engraisse ! Il a un fils, Guillaume, un réel chenapan, aussi mauvais drôle que son père est dévoué et brave. Vrai gamin de Paris, la tête coiffée d'une petite calotte rouge, Guillaume excelle à dire des sottises au propriétaire et à s'écrier ensuite, quand celui-ci veut lui tirer les oreilles : « Tapez pas ! Essayez donc ! Je vas le dire à papa. » Alors Guignol, père dévoué, arrive comme une bombe, et sans prendre aucun renseignement, assomme son maître. Souvent Guillaume n'a pas été touché, même du bout du doigt, mais sa plaisanterie c'est : « Je vas le dire à » papa, » et Guignol, survenant, frappe à tort et à travers.

Si Guignol est destiné à disparaître devant son fils, celui-ci se moralisera évidemment en grandissant ; car c'est une loi certaine que la moralisation du théâtre, à mesure que le temps marche. On en trouve la preuve jusque dans les petites scènes dont nous nous occupons en ce moment.

Les traditions s'y conservent presqu'oralement et sans se modifier sensiblement. Malgré cette immobilité dramatique, une métamorphose s'est accomplie. Après Polichinelle, gourmand, voleur, perfide, poltron et ivrogne, après Pierrot, qui avait à peu près les mêmes défauts que Polichinelle, est venu Guignol ; il est un peu buveur, il a mauvaise tête, bat encore le gendarme, mais au fond est honnête, brave, franc et dévoué.

La comparaison de ces trois types : Polichinelle,

Pierrot, Guignol, accuse une moralisation ascendante dans le théâtre des Marionnettes; et ce progrès, fait en dehors des préoccupations artistiques d'emploi ou de tradition, accompli plus rapidement, plus franchement que sur les grandes scènes, est un indice du fond d'honnêteté native, qui existe dans le petit public auquel s'adressent les productions de ces scènes dramatiques élémentaires.

ARLEQUIN

I

Pour ARLEQUIN comme pour ses compagnons, les origines sont des plus obscures (1); tantôt on remonte seulement à la Renaissance pour en trouver

(1) Nous examinerons rapidement, selon le modèle que nous nous sommes tracé, les origines supposées ou vraies du type Arlequin, et les époques où pour les premières fois il est apparu en France.

Lorsque nous arriverons au théâtre de Gherardi et à celui de la Foire, une difficulté inévitable surgira; presque toujours Arlequin et Pierrot figurent dans la même pièce; ne pouvant examiner ces deux types simultanément, il s'ensuivra une division parfois regrettable, mais nécessaire. Nous rattacherons la pièce où figureront nos deux héros à celui des deux qui aura le rôle le plus saillant.

Avec le temps, apparaîtront aussi des pièces où tous les rôles dits de la Foire, de la comédie italienne, de la comédie des tréteaux, seront rassemblés, sans que le plus souvent l'un d'eux ait une suprématie marquée sur les autres. — C'est l'époque des Arlequinades, pièces dans lesquelles Arlequin n'a pas toujours le rôle le plus saillant, mais que l'importance conservée pendant longues années par son personnage a fait ainsi nommer. Nous ferons de ces pièces un chapitre spécial et autour des principaux types, commensaux ordinaires d'Arlequin et de Pierrot, viendront se joindre les types secondaires des parades tels que Gilles et Paillasse.

le type, tantôt on va jusqu'aux temps antiques. Arlequin peut en effet remonter aux fêtes de Bacchus, et son masque est peut-être un reste de la lie de vin dont les vendangeurs se barbouillaient le visage.

On cherche encore son modèle dans les Planipèdes, sortes d'esclaves, moitié valets, moitié soldats, toujours misérables et habillés de lambeaux mal assortis (car ici la recherche du costume se trouve encore liée à la personnalité du type); d'après cette manière de voir, Arlequin aurait une origine un peu militaire — cette opinion a pour elle l'idée souvent émise, que les couleurs disparates et les morceaux divers qui composent le costume d'Arlequin sont une allusion, ou du moins ont été primitivement une allusion, à la misère qui attendait le soldat dans ses foyers à une époque où l'État n'avait pas songé à assurer tant bien que mal l'avenir de ses défenseurs.

Longtemps on n'a nullement cherché au loin dans l'histoire, l'origine d'Arlequin; son mélange avec la comédie italienne avait tout simplement fait que, sans y chercher malice, on avait dit : « Arlequin est italien et il est né à Bergame. » — On n'avait pas remarqué que le type pouvait ne pas avoir été formé là et qu'il était probable que Bergame était plutôt la patrie de l'artiste qui avait mis en renom ce type célèbre — nous disons mis en renom et non créé, car pour les inventions artistiques comme pour les inventions industrielles,

c'est rarement celui qui trouve une idée qui en récolte les fruits.

Comme réaction contre cette supposition trop simple qui faisait de Bergame la patrie d'Arlequin, se produisirent des recherches archéologiques, curieuses, bien que s'adressant à un petit objet :

Arlequin viendrait d'un vieux mot français *Harle* qui désignait un oiseau sauteur habitant les bords des rivières; l'agilité de l'artiste l'eût fait ainsi surnommer; mais quel était l'artiste ? remplissait-il un emploi connu comme celui des clowns ? formait-il une personnalité nouvelle?

Suivant une ingénieuse supposition de M. Génin, Arlequin serait exclusivement un produit du sol français, il personnifierait en noir, c'est-à-dire en démoniaque, tandis que Pierrot personnifierait en blanc, c'est-à-dire en spectre, les apparitions des âmes des soldats tués dans les guerres du Midi de la France contre les Sarrazins.

Arlequin dériverait d'Allequins, Allecamps.

Allecamps ou Ely camps ou Arles camps était un vieux cimetière arlésien, sur l'emplacement duquel le Labarum était apparu à Constantin; plus tard, des combats sanglants se seraient livrés sur cette même place entre les Sarrazins et les soldats de Charlemagne.

De terre sortaient, au moyen âge, des légions de fantômes, noirs pour les âmes maudites des Sarrazins, blancs pour celles des chrétiens ; — peu à peu battues en brèche par l'esprit d'examen, ces appari-

tions légendaires auraient perdu leur sens terrible, seraient devenues comiques; Arlequin aurait remplacé le diable noir, et Pierrot le fantôme blanc. Depuis cette transformation déjà vieille, les deux types n'ont plus changé. Nous ne savons si cette origine est la vraie, mais on pourrait la rapprocher d'une croyance des Vosges : à certaines époques, dans ce pays, on voit le ciel traversé par des masses de fantômes hurlants qu'on appelle la menée de Hellequin. — Y a-t-il bien loin de Hellequin à Allequin et à Arlequin avec ou sans H ?

On a dit aussi que le nom d'Arlequin ne remontait qu'au XVIe siècle; le premier acteur qui jouait ce personnage aurait été fort protégé par le président de Harlay sous Henry III, et son nom serait venu de celui de son protecteur. — Harlay Quint, par antithèse à Charles Quint — grandeur d'Empereur d'un côté, grandeur de bouffon de l'autre.

Cette origine est selon nous la plus probable; elle a une certaine corrélation dramatique; elle se rattache comme nous le verrons tout à l'heure à la présence des Gelosi en France, et le nom d'Harlay Quint peut fort bien avoir été italianisé en Arlecchino.

Une pièce intéressante accuse très-nettement à Paris la présence d'Arlequin au XVIe siècle; cette pièce publiée dans la collection des Joyeusetés est ainsi intitulée : *Response di gestes di Arlequin au poëte, fils de madame Cardine.* 1585.

Cette pièce courte, fort libre, suppose la descente

d'Arlequin aux enfers et son retour. — Elle n'est qu'une réponse à une autre pièce aussi libre qu'elle, intitulée : *l'Enfer de la mère Cardine*, satire contre les courtisanes de l'époque ; d'après elle, Cardine, qui y est prise à partie, était une comédienne déjà mûre et d'une réputation détestable ; elle serait la mère d'Arlequin, et ce dernier serait alors un comique en renom des farçeurs italiens venus à Paris, non en même temps que les Gelosi en 1576, mais en 1584, pour les remplacer ou jouir d'une partie des profits que leur assurait la vogue.

C'est là le premier jalon que l'on rencontre pour fixer d'une manière plus précise les origines d'Arlequin ; il serait donc italien, et du XVIe siècle au XVIIe, on retrouve son type conservé traditionnellement le même comme gestes, plaisanteries et costume. Seulement, le nom ne semble pas s'être régulièrement transmis, il est tantôt question d'Arlecchino, tantôt de Trivelin, tantôt des Zanni. L'Arlequin ne reparaît franchement qu'avec Dominique Biancolelli vers 1660, mais des Gelosi au théâtre italien du XVIIe siècle on trouve quelques jalons.

La comédie dell'Arte, laissée à l'imprévu, abandonnée avec un canevas à l'imagination et au talent des acteurs, fut le milieu où se développèrent les types de la comédie italienne.

L'arrivée de la première troupe italienne remonte à 1570, et la troupe dite I Gelosi n'arriva qu'en 1576 ; les Zanni étaient dans cette troupe italienne (Gelosi, prédécesseurs ou successeurs), les valets

fourbes ou les valets niais, sortes de Scapin ou de Jocrisse. Parmi ces Zanni a figuré (L. Molland), Simone di Bologna, qui aurait été Arlecchino, soit que ce mot fût un nom apporté d'Italie, soit qu'il ne fût qu'une traduction faite d'Harlay V. Simone de Bologne passait pour un fort bon comique, et n'était pas au reste le seul artiste remarquable parmi ses compagnons (1).

Les canevas des Gelosi indiquent qu'Arlequin était surtout employé dans des intermèdes. — Dans le *Portrait,* par exemple, il est valet du capitaine Spavente ; de compagnie avec Pedrolino, valet aussi, ils jouent aux cartes avec un fourbe qui leur gagne tout ce qu'ils ont, tout, jusqu'à leurs culottes, de sorte que les deux amis restent en chemise sur le théâtre.

Cette scène donne une idée assez exacte de ce qu'était le comique de ce temps (2).

(1) Isabelle Andreïni, fort belle comédienne, passe pour avoir créé l'emploi d'Isabelle, rempli plus tard par Apolline Biancolelli.

(2) L'Arlequin, tel que les Gelosi l'avaient importé en France, se retrouve aussi dans les canevas de la troupe de Flaminio Scala, publiés vers 1611 ; le type est encore lourd au physique, s'il est alerte au moral. Ce fut ce même caractère d'Arlequin que Trivelin acclimata en France tout en le raffinant et en le rendant plus vif, pour se conformer au goût français.

Par suite d'un chassé-croisé dans les idées italiennes et françaises, fréquent au reste dans l'histoire artistique des deux pays, lorsque Dominique et Gherardi eurent établi en France l'Arlequin que nous connaissons, l'ancien Trivelin émigra au delà des Alpes; au XVIIIe siècle, on retrouve ce type dans la troupe d'Arlequin Sacchi ; ce dernier exploitait la province italienne et faisait concurrence au théâtre de Goldoni dont les types trop raffinés, trop effacés, ne répondaient guère aux besoins de la foule. C'est peut-être à cette exportation du Trivelin, de l'Arlequin un peu lourd, que l'on doit la conservation du Pulcinella italien.

Lorsque les types apportés par les Gelosi se fondirent dans le théâtre français, les Arlequins restèrent sur les théâtres inférieurs, et ne persistèrent que chez les Italiens, par tradition et comme par reconnaissance pour la scène qui les avait vus naître; la troupe italienne qui vint à Paris demandée par Mazarin, et qui plus tard fut continuée par celle où figurait Gherardi (alors que les Italiens disparus un moment, en juillet 1659, s'établirent de nouveau et pour longtemps à Paris en 1662), conserva plusieurs des canevas primitifs du XVIe siècle. Molière n'oublia pas de faire son profit de quelques-uns d'entre eux; tels que : *Il Convivato di Pietra* et *Arlecchino cornuto per opinione*, deux pièces dans lesquelles l'Arlequin du temps avait occasion de déployer son talent comique.

Nous ne nous occuperons que du *Convié de Pierre.*

Imitée de l'espagnol, cette pièce fut jouée par toutes les troupes de comédiens français et étrangers depuis le commencement du XVIIe siècle juqu'aux premières années du XIXe, où on pouvait encore la voir, conservant les plus anciennes traditions, sur les petits théâtres à tréteaux et à parades du vieux boulevard du Temple.

Ce fut cependant Dominique Biancolelli qui le premier, au milieu du XVIIe siècle, donna au rôle d'Arlequin le cachet tout particulier qui fit la réputation et le succès du personnage. Le canevas qui a été recueilli par Gueulette, Cailhava, etc.,

présentait d'excellentes situations comiques dans ce rôle d'Arlequin, que Molière transforma en Sganarelle.

Arlequin caused'abord avec leroi, car la situation est prise de loin ; il est valet de Don Juan, et discute volontiers avec chacun. Lorsque la nuit arrive, malgré sa lanterne, il se laisse choir et a bien soin de ne pas bouger, lorsque son maître arrive l'épée à la main ; couché sur le dos il se borne à tenir son épée dans une position verticale, et Don Juan, qui croit avoir un ennemi à hauteur d'homme, ne comprend rien à la nature de son adversaire invisible.

Arlequin est poltron, et la mort du Commandeur le frappe de terreur.

Ses intérêts passent avant tout, et il trouve naturel, pour de l'argent, d'indiquer où l'on pourra saisir son maître.

Dans l'acte du Bain, Don Juan et Arlequin, charmés par l'aspect de la mer, s'aventurent dans un bateau ; ils chavirent ; Don Juan regagne difficilement le bord, tandis qu'Arlequin, qui s'était muni de vessies, surnage comme un morceau de bois ; en arrivant à terre, il tombe de toute sa hauteur sur une de ses vessies qui éclate : « Ah ! monsieur, » s'écrie-t-il, nous sommes sauvés, et voilà qu'on » tire le canon en signe de réjouissance ! »

Bien des traditions, modifiées plus ou moins, se sont conservées depuis le temps de Dominique. Par exemple, le long rouleau de parchemin que Leporello déroule et qui contient les noms des 1003 maîtresses

de Don Juan, remonte au XVIIe siècle ; Arlequin en projetait un bout jusqu'au milieu du parterre. — Ses contorsions de terreur devant la statue, dans le cimetière, sont un souvenir du saut périlleux qu'Arlequin exécutait en scène.

Lors du souper du 5e acte, Arlequin criait : « Au feu ! au feu ! » chacun quittait la table, et lui, bien à l'aise, s'installait serviette au col et dévorait tous les plats ; au retour de son maître, comme il n'était pas encore rassasié, il pêchait à la ligne les plus belles volailles. — Il essuyait aussi les assiettes sur le fond de son haut-de-chausses, et remuait la salade avec ses pieds.

La discussion philosophique que Molière a mise dans la bouche de Sganarelle au 2e acte était remplacée par un apologue avec lequel Arlequin espérait ramener Don Juan à des sentiments plus vertueux. Il raconte l'histoire d'un petit cochon de lait, bien joli, mais bien gâté, auquel son maître permettait tout ce qui lui passait dans sa petite cervelle de bête. — Un jour le petit cochon dévora dans le jardin les oignons des tulipes et des jonquilles ; le maître pardonna. — Un autre jour, le petit cochon de lait renversa tout dans la cuisine ; le maître pardonna encore. — Un mois après, le petit cochon brise, dans la salle à manger, les flacons et les faïences des dressoirs ; le maître cette fois ordonne de tuer le délinquant et d'en faire des saucisses. « Le maître, disait Arlequin en terminant, » le maître, monsieur, c'est Jupiter ; le cochon de

» lait, c'est vous ! gare la fin de tout cela, monsieur ! »

On retrouve, au reste, une partie des anciennes plaisanteries d'Arlequin dans les arlequinades du XVIIIe et du XIXe siècles (1).

II

C'est dans le théâtre de Gherardi qu'Arlequin a les emplois les plus caractérisés ; en effet, c'est l'époque de son développement le plus remarquable ; il a dès lors de l'importance, non-seulement par les rôles qu'on lui donne, mais aussi par la valeur des interprètes de ces rôles. Il n'est pas encore tombé dans les infiniment petits des théâtres de la Foire, et parfois aussi les artistes qui le représentent réunissent dans leur personne le prestige de l'acteur et celui de l'auteur. Quant au type, il n'est pas encore vertueux ; c'est parfois, comme dans les vieux canevas, un Scapin vif et alerte (2).

(1) A La Gaîté, à la fin du siècle dernier, Arlequin jouant le *Festin de Pierre* avait trouvé, dans une invention nouvelle, celle des quinquets, le moyen d'accentuer un de ses vieux jeux de scène : lors du souper de Don Juan il allait froidement décrocher un des quinquets du théâtre et en versait le contenu dans la salade des convives.

(2) Le théâtre dit de Gherardi, est une encyclopédie curieuse de caractères vrais, à peine ébauchés, au milieu de scènes peu variées, se reliant mal entre elles et souvent trop longues ; malgré ses défauts, c'est une œuvre des plus intéressantes.

Lorsque Molière fut mort, les Italiens, établis à l'hôtel de Bourgogne, se soucièrent fort peu des défenses de la Comédie française et représentèrent surtout des sujets français ; mais la tradition les fit

Une des premières et principales pièces du répertoire italien est : *Arlequin, Empereur de la Lune* (1684).

Pierrot est valet du Docteur qui veut lui apprendre l'astronomie ; mais le valet maladroit confond toujours les mots. Lassé de ne pouvoir rien mettre dans cette mauvaise cervelle, le Docteur lui raconte que sa fille, sa nièce, ses servantes, sont toutes demandées en mariage. Arlequin assiste à leur conversation ; caché dans le fond du théâtre, il lance de temps en temps des à-parte que le Docteur et Pierrot s'attribuent réciproquement ; comme Ar-

habiller à l'italienne. Le langage y conserva l'ancienne crudité gauloise, et ce théâtre italien fut, à côté de Molière, le trait d'union entre la vieille comédie du commencement du XVIIe siècle et les afféteries du XVIIIe ; il est en somme, pour qui sait y déterrer le bon grain dans l'amas d'ivraie qu'il comporte, un des plus riches recueils de traits et de faits comiques qui soit ; la vivacité du langage, peu supportable aujourd'hui, augmente encore la vigueur de l'esprit. Malgré les travaux déjà faits sur ce théâtre (notamment Masques et Bouffons, écrits surtout au point de vue du pittoresque artistique, et Molière et la comédie italienne, où l'auteur s'occupe beaucoup plus, au reste, des Gelosi que de Gherardi), on pourrait y glaner encore une étude curieuse par la comparaison des œuvres qu'il renferme avec les pièces de Molière et de ses successeurs.

Pour le sujet qui nous occupe, c'est surtout dans les premières pièces du recueil qu'on trouve les personnages les mieux développés ; peu à peu le type disparaît, le nom reste seul, et le mot Arlequin, par exemple, devient une superfétation inutile ; il est toujours suivi d'un adjectif, d'un nom, qui à eux seuls indiquent la pièce.

Avec le temps, Arlequin perd même l'importance qu'il a d'abord ; Pierrot et Colombine au contraire en gagnent à leur tour ; Mezzetin, qui pendant longtemps tient une place pareille à celle d'Arlequin disparaît aussi peu à peu.

Nous détacherons du théâtre de Gherardi quelques fragments choisis dans les meilleures de ces scènes, à peu près écrites à l'avance, que l'improvisation modifiait et que le caprice et la circonstance reliaient tant bien que mal.

lequin est insolent, Pierrot en empoche la responsabilité, son maître le bat et le chasse ; mais les à-parte continuent peu flatteurs pour le Docteur, et ce dernier s'enfuit à son tour en s'écriant : « C'est » la parole de Pierrot qui est restée à sa place. »

Arlequin se désole ; il aime Colombine, la fille du Docteur, et puisqu'elle va en épouser un autre, il veut se suicider. Comment ? il se serre le nez et ferme la bouche, et reste ainsi quelques instants : « Non, » dit-il ; le vent sort par en bas ! » Dans cette scène, comme dans toutes celles d'Arlequin au reste, le succès dépendait des mines faites par l'artiste, et Gherardi qui jouait ce rôle n'est pas chiche de compliments vis-à-vis de lui-même ; il se prodigue d'énormes éloges.

Les scènes se succèdent sans trop de liaison les unes avec les autres. On trouve par exemple :

Une scène assez gaie où Arlequin, assis dans un soufflet, sorte de véhicule, se présente à la barrière. Il y avait à cette époque une taxe d'entrée sur les voitures de luxe. Le commis de l'octroi veut le faire payer, Arlequin résiste et le préposé va chercher le commissaire. Aussitôt Arlequin se métamorphose en boulanger et le soufflet se change en charrette ; le commissaire survenant, se moque du commis qui se voit obligé de lui payer son dérangement, et de donner six écus à Arlequin pour le retard qu'il lui a causé. Les six écus sont payés, et Arlequin se dispose à partir pour Gonesse chercher du pain, « qui sera brûlé, » mais il réservera malgré cela une

bonne miche pour le commissaire. Ce dernier s'en va ; Arlequin reprend alors sa première forme et son soufflet ; il part en riant au nez du commis. Il y avait dans ces incidents des allusions aux procédés du fisc et de l'administration qui devaient être fort appréciés du public du temps.

Venaient ensuite les scènes de la Lune, décrite par Arlequin comme un pays de Cocagne, puis celles des Mariages, mais surtout une scène entre Arlequin en apothicaire et le Docteur, discutant les priviléges des apothicaires et des parfumeurs, dans laquelle les prétentions des corporations rivales sont peintes au vif. Dans un dialogue digne de Pourceaugnac, il est exposé que les parfumeurs élèvent leur orgueil jusqu'à vouloir empêcher les apothicaires de donner des lavements aux femmes bien portantes, mais le docteur s'écrie : « La faculté » défendra le lavement jusqu'à la dernière heure ! »

Le Divorce, représenté le 17 mars 1688, et dans lequel le 1er octobre suivant débuta avec éclat Gherardi, est une des meilleures pièces du théâtre italien ; elle présente de plus des exemples très-variés et très-comiques de l'emploi d'Arlequin.

Sottinet est un vieillard avec lequel Isabelle, sœur d'Aurelio, veut divorcer ; elle a pour servante Colombine ; Aurelio a pour lui Arlequin, qui aura à lutter contre les valets de Sottinet : Mezzetin, Pasquariel et Pierrot. L'action s'engage au milieu de tableaux morcelés dont nous analysons les plus gais.

Acte Ier. Scène 1re. — Aurelio apprend de Mezze-

tin que sa sœur veut divorcer : Arlequin lui propose, puisqu'il n'a pas un sou, de faire fournir l'argent nécessaire par Sottinet lui-même.

Scène 2e. — Arlequin renoue connaissance avec Mezzetin; ils se sont tous deux connus aux galères, car à cette époque Arlequin a encore de grosses peccadilles sur la conscience, il faudra la venue de Marivaux et de Florian pour le moraliser tout à fait. Pourquoi Arlequin a-t-il été aux galères et comment s'est-il échappé ? Après avoir volé des médailles frappées à l'effigie du roi, il a été condamné à être pendu; il se rendait au supplice, lorsqu'en passant devant la Croix du Tiroir, il demanda la permission de se rafraîchir à la fontaine; on y consent; les archers font un demi-cercle autour de lui, mais zest ! Arlequin s'élance et disparaît dans le robinet, ne laissant que ses souliers entre les mains de ses gardiens. « Mais comment as-tu » pu, gros comme te voilà, passer par si petit che- » min? demande Mezzetin. — Oh ! Quand on est » près d'être pendu, on est diablement mince. » En tous cas son évasion ne semble pas l'avoir enrichi, car s'il marche sur les tiges de ses bottes, c'est pour en épargner les semelles.

Scène 3e. — Sottinet s'évertue à expliquer à Pierrot qu'il ne faut laisser entrer personne chez sa femme. « Alors, conclut Pierrot, il faudra aussi » empêcher madame d'entrer chez elle; » et pour se conformer adroitement aux ordres reçus, il amène un barbier.

Scène 4e. — Le barbier, c'est Arlequin accompagné de son complice Mezzetin qu'il a gagné à la cause d'Aurelio. Cette scène est des plus gaies et il semble que Beaumarchais se soit souvenu d'elle dans le *Barbier de Séville*. Sottinet n'a pas demandé à se faire la barbe; qu'importe! on la lui fera malgré cela, et il faut qu'il prenne patience, car d'ordinaire quand Arlequin fait une barbe elle a le temps de repousser d'un côté pendant qu'il rase l'autre. Les deux amis font des préparatifs effrayants pour Sottinet. Mezzetin imite avec sa bouche le bruit d'une énorme meule qui aiguiserait le rasoir; Arlequin savonne le patient avec une grosse boule qu'il lui laisse tomber sur les pieds; puis, sous prétexte d'affiler son rasoir, il passe au cou de Sottinet l'extrémité de son cuir, pose un pied sur son estomac pour s'arc-bouter, tire, repasse, retire et manque d'étrangler le bonhomme; Mezzetin profite de la pâmoison du vieillard pour lui prendre sa bourse; Arlequin se plaint de mal aux entrailles et s'échappe un moment, mais il revient ayant mieux aimé, dit-il, insulter la doublure de son haut de chausse, que faire attendre Sottinet; aussi empeste-t-il affreusement; Sottinet le chasse et Arlequin, pour adieu, lui brise sur la tête le plat à barbe qui, pour se conformer au sel malpropre des plaisanteries de la situation, a la forme d'un vase de nuit.

Scènes 6e et 7e. — Arlequin vient donner à Isabelle une leçon de danse; Mezzetin veut lui donner en même temps une leçon de chant. Une discussion

s'engage entre les deux complices, à la suite de laquelle ils sortent en se gourmant, non sans que Sottinet reçoive quelques horions.

Acte IIe. Scène 1re. — Arlequin et Mezzetin rêvent tous deux aux meilleurs moyens à employer pour tromper Sottinet. Arlequin, tout à son amour pour Colombine, empêche son complice de réfléchir et ce dernier est obligé de le faire coucher par terre, les genoux en l'air et de s'asseoir dessus; mais au milieu de ses réflexions Arlequin le jette par terre en étendant les jambes.

Scène 3e. — Arlequin, en chevalier de Fond-Sec, fait la caricature des petits maîtres sans argent; Sottinet l'invite à dîner; il accepte, à la condition qu'il aura deux couverts, il mange trop rarement à sa faim pour ne pas manger pour deux le jour où il en a l'occasion.

Scène 4e. — Pascariel et Mezzetin, en chinois, font des culbutes; il n'y a pas de dialogue indiqué; c'est une sorte d'intermède de clowns.

Acte IIIe. Scène 1re. — On a préparé le péristyle du Temple de l'Hymen pour plaider le divorce d'Isabelle.

Scènes 2e, 3e et 4e. — Isabelle veut avoir un avocat; Arlequin, qui a recousu autrefois des sacs chez un procureur, hésite à accepter le fardeau de sa défense, mais sur la judicieuse observation de Mezzetin que les avocats ont le droit d'aller à la buvette du palais manger des saucisses, il n'hésite plus.

Scène dernière. — Le tribunal est réuni ; tous les juges ont des cornes. Braillardet plaide pour Sottinet. Chaque avocat s'en donne à cœur joie sur le compte du client adversaire; c'est une fort bonne caricature des procès de séparation de corps où selon le dire de *Me Guérin*, les avocats « fouaillent à tour » de bras leurs bourgeois respectifs. » Arlequin, qui parle sous le nom de Cornichon, avance entr'autres arguments que Sottinet a été en prison comme sous-fermier. L'Hymen prononce le divorce, et condamne Sottinet à être enfermé à Saint-Lazare.

Cette pièce faisait voir Arlequin sous bien des points de vue différents et il n'est pas surprenant que Gherardi l'ait choisie pour ses débuts, afin de prouver la souplesse de son talent.

Dans *la Foire Saint-Germain* (1695), Arlequin joue le rôle d'un intrigant; mais il remplit aussi d'autres personnages, ceux de : Un maître de la bouche de la vérité, un filou, Tarquin, le maître du cadran du Zodiaque, l'Empereur du Cap-vert. — La pièce est une sorte de revue de l'année.

Une des scènes agréables est celle-ci. Arlequin se promène à la Foire, il désire tout ce qu'il voit, mais il ne possède qu'une toute petite pièce de monnaie. Il entend crier mille sortes de marchandises : « Chemises de Hollande, robes de chambre, » couvertures, fromages de Milan... » Mezzetin, qui vend des ratons (sorte de petites pâtisseries), circule dans les boutiques et crie à chaque moment : « à deux liards ! » son cri venant toujours s'inter-

poser entre chaque annonce des autres marchands, Arlequin calcule tout ce qu'il désire à deux liards. D'abord il prend à Mezzetin le treizième raton en promettant de prendre la douzaine plus tard; puis il fait son compte :

« Voyons si j'ai de quoi payer tout cela ! Deux liards de » chemise, deux liards de robe de chambre, deux liards de » couverture de Marseille, deux liards de fromage. Voilà qui » fait deux sols. Il me faudra outre cela deux sols de fille, cela » fait six blancs... La malê-peste ! que l'argent va vite ! »

Cette pièce présentait un tableau de la Foire elle-même ; on y voyait, comme dans ses avenues, des boutiques, des galants, des escrocs, des saltimbanques, et des exhibitions de tout genre. Le docteur y cherchait sa fille disparue ; Arlequin y montrait le zodiaque dont les figures étaient représentées par des femmes, et il chantait un couplet en désignant chaque personnage — là, on peut trouver l'origine de nos pièces à morale équivoque où les figurantes défilent devant les spectateurs. Une seule constellation manquait chez Arlequin, celle de la Vierge, on n'avait pu trouver personne remplissant les conditions voulues et on en attendait une du Congo — c'était toujours la satire contre les femmes.

Toutes les comédies du théâtre de Gherardi sont faites sur le même modèle : une série de scènes parfois charmantes où l'imprévu devait tenir beaucoup de place. Inutile, croyons-nous, de citer d'autres exemples; bornons-nous à noter quelques situations prises çà et là.

En 1694, dans *Arlequin défenseur du beau sexe,* Arlequin et Scaramouche jouaient les rôles de deux intrigants. — En 1696, *les Souhaits* font voir Arlequin et Colombine sous divers aspects ; ils montent au fur et à mesure des désirs qu'ils éprouvent ; toutes les classes sociales viennent tour à tour émettre des souhaits généralement exagérés, le tout entremêlé de satires ; le spectacle est terminé par le Parnasse ; cette pièce est au reste médiocre et prouve qu'il faut savoir choisir dans le trop grand nombre de pièces de Gherardi.

On y trouve néanmoins un essai de comédie qui sera réalisé plus tard : *Arlequin misanthrope ;* Pierrot lui sert de valet. Le titre promet, mais la pièce ne tient pas ; elle est trop chargée d'allusions aux petits faits du temps. Nous trouverons plus loin un Arlequin misanthrope plus élevé.

L'Arlequin de Gherardi est parfois fort comique quand il peint les travers de son temps. Il y a notamment un tableau de la Foire Saint-Germain où Arlequin et Mezzetin, déguisés en femmes et tous deux en vinaigrette (petite chaise à porteur et à deux roues traînée par un seul homme), mettent en scène les prétentions des Dames qui venaient les regarder chaque jour. Les deux voitures se rencontrent ; aucune des dames ne veut céder le pas, et après injures et discussions, chacune tire sa cuisine de sa chaise et s'établit sur la rue, afin de ne pas bouger la première. Le commissaire vient, n'obtient rien de leur entêtement et se retire battu par-

dessus le marché. Cette scène était de Regnard, dont on trouve quelques pièces dans le recueil de Gherardi.

III

Le théâtre de la Foire, d'un niveau dramatique moins élevé que celui que nous venons d'examiner, nous fournit de nombreux Arlequins parfois d'une réelle gaîté (1).

Dès les premières pièces, celles par écriteaux, on trouve *Arlequin, roi de Sérendib*, trois actes représentés à la Foire Saint-Germain en 1713.

Arlequin fait naufrage; malgré son malheur il

(1) Le recueil du théâtre dit de la Foire contient, suivant l'avertissement qui le précède, un choix des pièces qui ont été jouées de 1713 à 1734 sur les théâtres ouverts dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

On a choisi les meilleures œuvres et en même temps les moins obscènes, ce qui ne donne pas une haute idée de la moralité du public qui assistait au spectacle, ni du talent déployé sur ces scènes par les auteurs qui le plus souvent sont Regnard, Lesage et d'Orgeval.

Quelques pièces cependant sont amusantes; un certain nombre d'entre elles ont servi, dans le siècle suivant et dans celui-ci, à fabriquer des œuvres meilleures.

C'est un répertoire assez intéressant.

Pour nous, nous y avons trouvé un grand nombre d'exemples de l'emploi d'Arlequin, comme aussi du type de Pierrot; nous avons dû faire un choix scrupuleux, car l'équivoque abonde dans ces pièces, et les refrains laissaient surtout, par leur réserve même et le vague de leurs rhythmes répétés, supposer les réticences les plus gravelcuses nos pères étaient fort libres en chansons et les volumes du théâtre la Foire en sont un exemple frappant.

se réjouit d'avoir sauvé une bourse, quand trois voleurs de grande route, l'un cul-de-jatte, l'autre manchot, le troisième borgne, et répondant aux noms spirituels de Gnaff, Gniff, Gnoff, le dépouillent et le jettent dans un tonneau défoncé. Arlequin s'y démène jusqu'à ce qu'un loup, venant flairer cet objet roulant, approche sa queue de la bonde ; Arlequin s'en saisit et se fait traîner tant et si bien que le tonneau se brise; il se met en route pour Sérendib, capitale du pays où la mer l'a jeté. Dans cette ville, il est d'usage de couronner un roi nouveau chaque année ; un étranger qui survient est toujours l'élu ; on le nomme et l'on tue son prédécesseur. Mezzetin et Pierrot sont venus un an auparavant, mais ils se sont prudemment déguisés en femmes ; Mezzetin est grande prêtresse.

Arlequin est couronné roi au milieu d'une cérémonie bouffonne comme celle du *Bourgeois gentilhomme ;* ne comprenant pas ce qu'il doit faire d'un turban qu'on lui apporte, il veut s'en servir en guise de vase de nuit. (Cette plaisanterie , on le voit, revient souvent dans l'histoire d'Arlequin.)

Suivent des scènes burlesques. — Dans l'une, un peintre vient pour faire le portrait du nouveau roi, Arlequin ne lui montre jamais que son ... dos. — Dans une autre, on lui amène six sultanes ; plein d'embarras, il élimine peu à peu celles qui lui plaisent le moins et finit par garder une esclave grecque ; les amants se mettent à table et font la parodie du grand duo de l'Opéra *Corésus et Calli-*

rohé qui se jouait à cette époque (1). Arlequin met les doigts dans les sauces et inonde avec les ragoûts le médecin qui cherche à diriger son choix.

Mais une si belle vie ne peut durer ; le temps a marché, et Arlequin doit mourir à son tour pour céder la place à un nouveau roi ; il se désespère. Mezzetin en grande prêtresse vient pour l'immoler dans le temple ; les deux amis se reconnaissent. La pièce finit en parodiant *Iphigénie en Tauride.* Arlequin, Mezzetin et Pierrot se sauvent ; fidèles à leurs mauvaises habitudes de rapine ils veulent emporter l'idole du pays, mais le Dieu s'abîme entre leurs mains laissant à sa place un petit cochon de lait tout hurlant.

En 1713 encore, *Arlequin invisible*, arrangé d'après le Diable Boiteux, montrait Arlequin, armé comme Oberon d'un cor magique, coquetant avec la favorite du grand Turc et apparaissant, disparaissant tour à tour pour effrayer ce dernier.

Arlequin Hulla, joué en 1716, a évidemment fourni l'idée de *Gulistan* ou *le Hulla de Samarcande,* représenté à l'Opéra comique en 1805. La pièce est une des plus jolies du théâtre de la Foire. Le musulman Taher a répudié trop légèrement, le matin, sa femme Dardane ; il voudrait bien la reprendre, mais il faut, suivant la loi, qu'un Hulla,

(1) C'est une habitude du théâtre de la Foire que de faire des parodies ; presque tous les opéras étaient immédiatement transformés ainsi. Les éditeurs Ballard ont publié des volumes de parodies fort recherchés à présent et qui atteignent dans les ventes un prix exagéré.

c'est-à-dire un mari intermédiaire, passe au moins une nuit avec la femme répudiée. L'iman est chargé de trouver un Hulla discret, qui moyennant finance passera sa nuit à table; il explique à Arlequin ce que c'est qu'un Hulla, et il lui raconte que le matin, suivant la formule, Taher a dit à sa femme :

Dardane, je vous répudie
Une fois, deux fois, trois fois!
Voilà comment l'on congédie
Sa femme ici, suivant les lois.

ARLEQUIN. — C'est bien commode!
L'IMAN. — Il s'en est repenti et il veut la reprendre.

ARL. — *C'est assez là notre manière.*
Ah! que de femmes à Paris
Seraient mortes sans leurs maris...
A la Salpêtrière.

L'IMAN. — Mais on ne reprend pas une femme aussi facilement qu'on la répudie!
ARLEQUIN. — D'où vient?
L'IMAN. — Il faut auparavant une petite cérémonie.

Le mari choisit un Hulla.
ARL. — *Hulla! Quelle bête est-ce là?*
L'IM. — *Un bon ami qui de sa femme*
Se fait l'époux obligeamment,
Passe la nuit avec la dame
Et la lui rend honnêtement.

ARLEQUIN. — Ah! c'est-à-dire une fois, deux fois, trois fois...
L'IMAN. — Oui, il la répudie le lendemain.

En apprenant que pour ce métier il aura cent séquins d'or, Arlequin regrette qu'il n'y ait pas là mille femmes à rendre. Mais en voyant Dardane, il

la trouve fort à son goût et regrette d'avoir promis autant. « Ah! ventrebleu, dit il,

Ah! ventrebleu! beau-père!
Quelle dondon!
On dirait de la mère
De Cupidon!
En voyant ce beau tendron-là,
Je voudrais déjà
Faire le Hulla!
O gué lon la
Lon laire,
O gué lon la!

Un souper fin parvient néanmoins à lui faire oublier Dardane; une fois il s'échappe par la fenêtre pour aller la trouver, mais une bouteille de vin le retient pour un moment; un faux cadi survient alors, et veut le faire pendre pour manquer ainsi à la loi de Mahomet. On lui fait grâce de la vie à la condition qu'il rendra Dardane et qu'il gardera l'argent. Un vaudeville final raillait les maris et leurs femmes :

Ne riez point de nos usages;
Sans le savoir, dans vos ménages,
Vous êtes dans le même cas :
Maris de France,
En votre absence,
Vous avez aussi vos Hullas!

Les fragments que nous avons donnés montrent que les couplets tenaient plus de place que le dialogue; quelques traits de cette pièce res-

semblent beaucoup aux scènes bouffonnes des opérettes de nos jours, et la légèreté physique d'Arlequin, ses mines, ses tours de force et d'agilité en faisaient un des grands mérites auprès du public. De même que ce public n'était pas le même qui devait plus tard applaudir l'Arlequin de Marivaux et celui de Florian, de même les œuvres qui lui étaient destinées doivent faire aisément excuser le décousu et la licence fréquente de leurs librettos.

La *Tête noire* en 1721 était curieuse en ce sens que c'était une actualité; elle faisait allusion au bruit qui courait alors que, dans une communauté religieuse, était cachée une jeune fille ayant une tête de mort; on offrait, disait-on, une immense fortune à celui qui l'épouserait. Il se présenta tant de prétendants, que la police dut mettre des gardes à la porte du couvent. Une preuve singulière de la persistance des traditions, surtout des plus sottes, c'est qu'il y a vingt ou trente ans, dans les foires on montrait encore la femme à tête de mort (on l'y voit peut-être encore), et on offrait sa main avec pas mal de millions au mortel assez hardi pour accepter sa tête. En 1721 on vendait partout son portrait dans les rues. La pièce consistait en ceci : M. Jérosme a une nièce fort riche, Argentine, qu'il ne veut pas marier ; il charge Arlequin, déguisé en femme, de représenter cette nièce afin d'effrayer les amoureux. On voit défiler un clerc de procureur, un garçon boulanger, un gascon, tous reculent ; seul Clitandre, averti par Arlequin, son ancien valet,

tient bon, et devant sa bravoure, Jérosme pris par la parole donnée, lui promet sa nièce qu'il n'épouse cependant qu'au moyen d'une substitution de contrat, comme dans bien des comédies.

Une scène assez amusante est celle où Arlequin s'habille en femme et détaille sa toilette : il se coiffe en barbet, les cheveux mal peignés et tombant dans le dos ; il se met du blanc et du rouge, puis cherche une criarde (crinoline), un gaillard, et se décide enfin pour un panier. « Malepeste ! s'écrie-t-il, » quel contour ! je suis aussi large par le bas, que » Georges d'Amboise ! » (La grosse cloche de la cathédrale de Rouen.)

Nous citerons encore les *Pèlerins de la Mecque;* ce fut un des grands succès du temps et c'était une pièce à spectacle. Elle fut jouée en 1726. A cette époque, c'était la troupe italienne, dite du Régent, qui avait le plus de succès à la Foire Saint-Laurent. Arlequin est valet du prince Ali, de Bassora, amoureux de la belle Rézia, favorite du sultan ; grâce à un Calender, qui sous son costume oriental nous semble offrir une satire des moines du XVIIIe siècle, les amants se déguisent en pèlerins et se mettent en marche pour la Mecque. La gravure représente assez mal à propos ces pèlerins ottomans avec des coquilles de Saint-Jacques sur leurs robes et des bourdons à la main. Tous se réfugient dans un caravansérail; le sultan approche poursuivant Rézia, et le Calender promet de les garder et de les défendre. « Ne craignez pas la trahison, » dit-il ;

D'une telle lâcheté,
Si j'étais capable,
Je ferais, en vérité,
Un grand misérable!
Il me faudrait écorcher,
Me tenailler, me hacher,
Me mettre en ca,
Me mettre en pi,
En ca,
En pi,
En capilotade,
Puis en marmelade.

Le Calender, en chantant ce couplet, repète deux fois la dernière syllabe des 7e, 8e, 9e et 10e vers; mais peu fidèle à sa promesse, il se hâte de livrer les fugitifs. Heureusement le sultan, comme une bonne ganache de pantomime, pardonne à Rézia, lui fait épouser Ali et ordonne, en réjouissance, qu'on empale le Calender.

Nous arrêterons ici l'examen des rôles d'Arlequin dans les pièces de la Foire.

A côté de ces farces, le plus souvent remplies d'équivoques malpropres, on trouve un singulier essai de pièce philosophique. Nous voulons parler d'*Arlequin Deucalion*, qui eut plus de cent représentations de suite et que Piron composa en 1722 pour les marionnettes de Francisque; nous en avons déjà dit quelques mots à propos de Polichinelle.

La compression des dernières années du règne de Louis XIV n'avait pas empêché les masses de fermenter, et longtemps avant la révolution, le théâtre agitait les questions sociales; *Arlequin Deucalion*, dans un très-petit cadre, en est la preuve.

Arlequin, dans une scène, faisait des hommes à coups de pierres, et il voulait les égaliser pour le bonheur universel. Il produisait un laboureur, un artisan, un militaire, un robin ; il disait au laboureur : « Tu es mon ami, et le premier de ces drôles. » — Il disait à l'artisan : « Marche après lui, comme » le siècle d'argent après le siècle d'or. » — Il disait au militaire : « Chapeau bas devant tous deux, » puisque ton seul métier est de tuer tes frères. » — Enfin il disait au robin : « Toi, tiens la balance » comme un garçon de boutique ! » On voit que les idées socialistes modernes roulent sur un fonds commun depuis longtemps à bien d'autres époques.

A présent que nous avons vu Arlequin tenir à la Foire, même aux marionnettes, le principal personnage tout comme dans le théâtre de Gherardi, nous suivrons notre type dans des œuvres plus sérieuses ; nous remonterons quelques années en arrière pour le retrouver dans les premières pièces de Marivaux, par exemple dans *Arlequin poli par l'Amour* ; d'ailleurs, à partir de 1725, les théâtres de la Foire ont trop de prétentions, et les pièces qu'ils représentent, inférieures à celles des théâtres plus élevés, n'ont plus en revanche la naïveté un peu brusque des premières représentations, qui faisait leur plus grand mérite.

IV

Marivaux a écrit de nombreux rôles pour Arlequin ; le valet de son théâtre s'appelle souvent ainsi ; dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard,* par exemple, Pasquin s'appelait originairement Arlequin ; et il est probable que la comédie débaptisa Arlequin en Pasquin à l'époque où l'Arlequin des tréteaux eut fait oublier ses premiers modèles.

Arlequin poli par l'Amour (comédie italienne, 17 octobre 1720, un acte) est une pièce à changements. Une fée a fait enlever Arlequin qu'elle aime ; mais lui, boit, mange, dort, et ne fait nulle attention à elle ; il va se promener, et rencontre Sylvia gardant des moutons (nous touchons aux Bergeries Watteau) ; il devient aussi galant avec elle qu'il est désagréable avec la fée. Il est ravi de posséder le mouchoir de Sylvia. La fée se désole de son indifférence, et après une scène très-prétentieuse entre Sylvia et Arlequin, elle les surprend, emmène Arlequin et immobilise sa maîtresse que des lutins enlèvent. La fée ordonne ensuite qu'Arlequin soit mis à mort devant Sylvia ; Trivelin indique aux amants que, sans sa baguette, la fée ne peut rien. Arlequin feint l'amour, donne sa batte, prend la baguette, et devient maître de la situation. En bon prince il pardonne à chacun ; mais il garde la baguette pour se faire roi quelque part.

Cette comédie n'est curieuse que parce qu'elle est de Marivaux; si son nom n'y était pas on la trouverait fort nulle.

Arlequin Sauvage (1721 Com. Ital.) de Delisle de la Drevetière semble se ressentir du caractère misanthropique du poëte qui mourut dans la misère en 1756, après avoir toujours obstinément refusé d'aller solliciter dans les antichambres.

C'est une pièce singulière, dans laquelle le caractère d'Arlequin se métamorphose complétement. On y trouve quelques scènes assez élevées et qui, dit-on, ne furent nullement du goût de Voltaire lorsqu'il prétendit avoir eu, le premier, l'idée de peindre dans Alzire, le contraste de la civilisation et de la vie primitive.

Arlequin est ici une espèce de Till Ulespiègel sombre, prenant à la lettre tout ce qu'on lui dit; il est donc toujours trompé; il voit « des gens insolents commander, des lâches obéir, » — il s'indigne. Les compliments sont acceptés par lui comme sincères; les marchands donnent, disent-ils, leur marchandise, ils la lui offrent, il prend et n'admet pas qu'on lui réclame de l'argent.

En fait de passion, il est encore plus excentrique: amoureux de Violette, suivante de Flaminia (dont il renverse sans dire gare le père Pantalon), il ne comprend qu'une chose, la prendre, l'emporter dans un bois et se marier à sa façon, tout de suite; à côté de cette prétention, la trouvant charmante et parlant sincèrement, il lui dit des choses fort bien tour-

nées, les meilleurs compliments, les phrases les plus douces et les plus finement tendres; mais il insiste pour épouser Violette à la mode de son pays : à l'allumette. — On présente une allumette allumée à une fille, si elle la souffle, c'est qu'elle consent au mariage. Cette idée d'allumette nous semble tant soit peu avancée pour un sauvage, en 1720; toutefois Arlequin allume son allumette en scène, et peut-être était-ce là une réclame pour les premiers briquets, pour ces petits meubles utiles qui remontent à peu près à cette époque.

Mais avant qu'il épouse Violette, on vient l'arrêter, car il a persisté dans son refus de payer les marchands; son maître se porte sa caution — qu'est-ce qu'une caution? Arlequin n'en comprend pas l'utilité si l'on a affaire à un homme sincère; il s'ensuit une discussion sur la parole donnée, discussion à l'avantage d'Arlequin.

Son maître va se battre en duel avec un de ses amis, il raisonne les adversaires et les réconcilie.

Il cause procédure avec un malheureux plaideur ruiné par un procès qui a duré dix ans, procès perdu pour vice de forme et qui ne portait que sur une somme de 500 fr. Arlequin ne comprend pas ce que sont les frais de procès et s'irrite « qu'on vende » jusqu'à la justice. »

Arlequin traverse ainsi plusieurs séries de situations, avant d'arriver à marier son maître; il s'attaque à tout : au mariage, à la justice, au duel, à l'argent, au serment, au commerce, aux rapports

de société — c'est une des pièces les plus vigoureuses du théâtre de cette époque, il y a dans certaines scènes comme un écho du Misanthrope ; (on surnomma au reste Delisle le Molière de la Foire). On sent percer les idées sociales de Rousseau, de Diderot, des encyclopédistes, toutes ces idées qui, bonnes ou mauvaises, en haut, en bas, ont fermenté et ont abouti à 89 — exemple, Arlequin s'exprime ainsi :

« ... Vous êtes pauvres, parce que vous bornez votre bien » dans l'argent et autres diableries, au lieu de jouir simple- » ment de la nature comme nous qui ne voulons rien avoir, » afin de jouir plus librement... Vous êtes ignorants, parce » que vous faites consister votre sagesse à savoir les lois, » tandis que vous n'en connaissez pas la raison, qui vous » apprendrait à vous passer des lois comme nous. »

Se retremper aux sources de la nature n'est-ce pas là une éternelle et respectable utopie, impossible à réaliser aux sociétés compliquées comme les sociétés modernes !

Le succès d'*Arlequin Sauvage* amena *Timon le misanthrope* du même auteur (2 janvier 1722 Th. ital.) on dirait ici d'un reflet de Shakespeare en travesti.

Timon l'athénien, sombre et ruiné, habite une forêt avec son âne pour compagnon. Jupiter veut l'enrichir, mais Timon refuse et ne demande à Mercure qu'une chose : donner la voix à son âne, seul être en qui il ait confiance. Jupiter fait plus qu'il ne demande ; il lui donne la fortune et

change l'âne en un homme : Arlequin. Ce dernier emmène son maître à Athènes avec l'idée de tirer de son nouvel état tout ce que cet état peut lui rapporter de bon; ainsi finit le prologue.

Dans Athènes, Timon retrouve des amis, Eucharis, naguères indifférente, l'aime. — Mais Arlequin fait bonne garde ; cependant il se trouve incertain entre la bonne et la mauvaise voie, — il voudrait jouir des choses agréables — son maître voudrait le faire homme véritable par la souffrance ; partout on trouve des traits contre la société comme dans *Arlequin sauvage.*

Aspasie veut séduire Arlequin et l'engage à voler Timon, il consent d'abord, mais non! au fond il comprend que c'est mal, il refuse et il faut, pour le décider à mal faire, un ballet des Passions; après avoir résisté à l'ambition, à l'argent, au vin, Arlequin succombe à la volupté; remarquons en passant qu'on trouve là une idée analogue au ballet des Nonnes de Robert le Diable.

Muni de l'argent volé à Timon (tout son bien), Arlequin va trouver Socrate, et sachant qu'avec de l'or on a tout « esprit, talent, honneur, distinction, » gloire » il veut traiter à forfait, il demande :

Un père demi-dieu, en place du sien qui naturellement était un âne. Socrate, s'amusant de lui, propose Thésée; on peut fabriquer une généalogie, mais on saura toujours la vérité et on se moquera de lui; on achète des titres, mais non ce qui n'est pas. Arlequin gardera sa naissance: âne, il com-

prend ce que ne comprennent pas tant d'hommes; il se rabat sur la gloire. De la gloire? Laquelle? Gloire de vertu, qu'on n'achète pas? Gloire de préjugés qui se vend; voilà la seule à sa disposition; il y en a de plusieurs espèces : celle par exemple d'Alcibiade qui a remporté le prix aux jeux olympiques, il n'a pas couru, mais ses chevaux ont couru pour lui. Arlequin ne veut pas de cette gloire. Alors la guerre? Mais quoi! tout détruire! Le théâtre? non, c'est viser les ridicules de ses semblables. — Gloire des maîtres d'armes, des maîtres à chanter? Non — Arlequin, âne spirituel, évite tous les écueils, sauf cependant les flatteurs qui l'entourent.

Afin de corriger Timon qui ne se sert pas de ses trésors, et Arlequin qui a trahi son maître, Aspasie emporte l'argent à tous deux. Arlequin étouffe de fureur, mais Timon regrette seulement de ne pas avoir su faire le bien, et sur cette bonne pensée Jupiter lui rend la fortune.

Arlequin reste homme, au fond il regrette son premier état d'âne où il avait moins à se méfier des humains; cependant il se résigne.

De l'Arlequin de Delisle il y a loin à celui de Florian, plein de vertu et de sensibilité à ce point qu'il en perd sa gaieté ordinaire; il devient une sorte de brebis qui fait désirer le loup.

Le *Bon Père*, la *Bonne Mère*, les *Deux Billets*, e *Bon Ménage*, le *Bon Fils*, les *Jumeaux de Ber-*

game, composent un charmant théâtre enfantin.

L'Arlequin de Florian (venu après celui de Marivaux) a un bon cœur, une douceur incolore dont devait sourire Florian jouant lui-même ses Arlequins en société.

Arlequin aime sincèrement Argentine et sans regret abandonne à Scapin un bon et gros billet de loterie pour une lettre de son amante; il faut l'adresse de cette dernière pour qu'il ne soit pas dépouillé (*les Deux Billets*, 1779).

Arlequin aime Rosette, et se débat dans un quiproquo causé par la ressemblance de deux Arlequins; mais sa jalousie est bien douce (*les Jumeaux de Bergame*, 1782).

Une lettre, adressée à Rosalba par Lelio sous le couvert d'Argentine, excite une autre fois la jalousie d'Arlequin; mais de toute la pièce résulte la preuve de l'excellence du ménage de notre héros.

« Mes enfants, dit-il, si vous avez le bonheur de trouver » comme moi une honnête femme, souvenez-vous qu'il faut » toujours la croire plus que vos propres yeux; sans cela point » de bon ménage. » (*Le Bon Ménage*, 1782.)

Une autre fois, Arlequin enrichi marie sa fille à son secrétaire qui l'aime; mais ce secrétaire est un jeune homme de qualité déguisé, ce qui diminue beaucoup le mérite des sentiments égalitaires que professe Arlequin (*le Bon Père*, 1790).

Amant, frère, père, mari, c'est toujours le même caractère doux mais monotone.

Qui croirait qu'Arnault l'académicien, l'auteur fameux de *Germanicus*, de *Marius à Minturnes*, a fait aussi un *Arlequin* ?

Arlequin s'ennuie de servir son maître, Sir James, qui, à la suite d'un amour interrompu par un accès de misanthropie, est venu s'enfermer à la campagne. Fanny, avec sa suivante, vient chercher son amant malheureux; elles se cachent et appellent Arlequin dans un bois; il ne voit personne; il croit que c'est le revenant de la rue des Petits-Champs (1687, une badauderie des Parisiens de ce temps); les deux femmes s'amusent de sa frayeur; elles lui éteignent sa lumière et le soufflettent.

Reconnues par sir James, celui-ci aime de nouveau; on plie bagage, et Arlequin ne craindra plus le diable femelle qui lui faisait si peur.

La pièce a été imprimée à Amsterdam; a-t-elle été jouée? nous ne savons; le nom de l'auteur, plutôt que l'importance de l'œuvre, nous a engagé à la citer ici.

En avançant, le nombre des pièces augmente, nous sommes plus embarrassé dans notre choix.

Arlequin afficheur (Radet Desfontaines et Barré, Vaudeville, 1792) fut un grand succès; c'est une Arlequinade dans laquelle figurent : Arlequin, afficheur de spectacles, Cassandre, Colombine, Gilles, facteur de la poste; on y chantait beaucoup, suivant la tradition de l'ancien théâtre de la Foire.

Colombine, appuyée sur sa fenêtre, cause avec Arlequin qui couvre la maison de Cassandre de

grandes affiches ; celui-ci revient et se réjouit du fait ; il connaîtra mieux les spectacles et il demande ce qu'on va jouer. Arlequin analyse sa propre situation et continue son affichage qu'il rend interminable. Cassandre trouve qu'il est trop long : « Est-ce que la colle ne prend pas ? » dit-il. — « Ah ! » si, répond Arlequin, c'est une bonne colle ! »

Cassandre n'a rien compris, bien entendu ; il sort de nouveau laissant la clef sur sa porte. Arlequin entre, mais Gilles, son rival, l'enferme et court chercher le père. Pendant ce temps Arlequin, qui a laissé son échelle près du mur, se place sur les plus hauts échelons et son rival, en rentrant, le trouve occupé à faire signer sur sa tête, à Colombine, leur contrat de mariage.

Gilles enlève l'échelle ; Arlequin n'a que le temps de sauter par la fenêtre dans la maison, et Gilles, ne le voyant pas à terre, le cherche et s'écrie : « Tiens, il n'est pas encore tombé. »

Arlequin épouse Colombine, et Cassandre leur adresse en bon père cette petite allocution :

« Mes enfants, ma fille n'a rien ; je ne puis lui donner que » cette maison-là... que je garde. »

Dans les pièces de cette époque on voit l'amour d'Arlequin pour Colombine devenir sincère, et le plus souvent gracieux dans son expression ; ce qui était loin d'exister jadis.

Une autre arlequinade, classique comme personnages, et du même genre que la précédente, est

Colombine Mannequin, des mêmes auteurs (Vaudeville, 1793, un acte). Arlequin aime tant Colombine qu'en attendant le mariage, il a acheté un mannequin qui lui ressemble et il converse avec lui tout le jour. Cassandre a chargé Gilles, son domestique, de surveiller son futur gendre. Gilles l'a vu sortir d'une voiture, et prendre dans ses bras une femme qui a passé la nuit chez lui ; les soupçons de Cassandre sont confirmés par le refus d'Arlequin de laisser pénétrer dans sa chambre. Cassandre rompt le mariage et écrit à sa fille pour la prévenir de la trahison de son amant.

Gilles excite son maître ; il lui rappelle malignement la jalousie de défunte Mme Cassandre, un jour que Cassandre avait envoyé du ruban à une petite couturière :

« Quel soufflet madame vous donna ! Ah ! mon Dieu ! quel » soufflet ! la perruque en l'air ! la tête contre le mur !... c'était » superbe ! »

Colombine veut surprendre son infidèle. Arlequin a commandé un souper pour deux ; on intercepte un mémoire de couturière qui a fourni les habits de la poupée pour 181 livres : « Caraco dégageant » la taille, shall à la voyageuse couvrant la poitrine » à volonté... » Cassandre encourage sa fille à punir Arlequin ; elle ne doit pas oublier de quel sang elle est sortie ! la vanité est le travers dominant du bourgeois Cassandre.

On surveille Arlequin par le trou de la serrure ;

il mange pour deux, fait les questions et les réponses ; et le mannequin prouve son amour ; aussi Colombine profite d'un moment où Arlequin sort pour chercher du vin et se met à la place de la poupée ; quand il rentre il voit, tout épouvanté, le mannequin répondre à ses galanteries. Cassandre, toujours girouette, approuve le mariage.

Quoi citer encore ?

En 1809 *les Femmes rivaux*, vaudeville de D'Artois et Théaulon, dans lequel Isabelle et Colombine se déguisent en officiers pour intriguer Lindor et Arlequin. C'est un jalon qui nous permet d'arriver à : *Elle et Lui* (1813), vaudeville en un acte de Théaulon et Capelle ; cette pièce, à deux personnages, était jouée par Laporte et Mme Desmares ; elle fut une des plus charmantes où figura ce dernier des Arlequins.

Colombine attend son mari Arlequin qui voyage en Italie ; elle est prévenue par une lettre qu'il se présentera à elle, afin d'éprouver sa constance, sous les traits de Gilles. Arlequin arrive et annonce sa mort causée par une indigestion survenue le mercredi des cendres. « — Mais vous vous trom- » pez, dit Colombine, mon mari mort ! je viens de » le quitter. » Étonnement du faux Gilles qui se tâte pour bien savoir qui il est. Colombine, qui l'a laissé là, revient en Arlequin et saute au cou du nouvel arrivé ; elle lui peint son bonheur avec Colombine, et ne l'invite même pas à déjeuner.

Arlequin est fort effrayé ; lui prendre son nom, passe, sa femme..., passe encore à la rigueur..., mais son costume ! il sort pour endosser le sien.

Pendant ce temps, Colombine reprend ses habits de femme, et feignant toujours d'avoir Gilles devant elle, elle le félicite de son déguisement en Arlequin, mais se refuse absolument à voir en lui son véritable mari. « — Je suis Arlequin. — Non ! non ! »

La preuve, c'est que le voici : Arlequin ; c'est Colombine une autre fois déguisée. — Voilà les deux Arlequins en présence ; ils se prétendent chacun le seul vrai. Colombine danse alors un menuet qu'Arlequin se croit seul à savoir ; c'en est donc fait ! Arlequin est bien et dûment supplanté ! Mais furieux, en voyant son sosie se précipiter dans un pavillon rustique, il en saisit la clef et appelle les voisins ; on accourt ; il distribue des bâtons et explique l'affaire ; le faux mari n'a qu'à se bien tenir. Colombine sort du pavillon. — Arlequin s'y précipite, n'y trouve personne, ressort et empoche une volée de bois vert, les voisins le prenant pour l'autre ; mais il est trop heureux d'acquérir à ce prix la certitude de la vertu de Colombine.

Il y a dans le dénoûment de cette pièce un souvenir du *Mariage de Figaro*, et les scènes qui précèdent montrent que l'emploi du travesti collant pour les femmes, au théâtre, remonte déjà bien loin.

Ce n'est pas seulement dans un grand nombre de pièces, comme ici, qu'Arlequin est représenté comme aimant Colombine ; on trouve aussi dans

l'Arlequiniana, qui ne se pique pas toujours de retenue, un dialogue qui prouve en faveur de l'affection réciproque des deux amants.

COLOMBINE. — Mon cher ami, de bonne foi, m'aimes-tu ?

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les vieillards aiment l'argent !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les fiacres aiment le mauvais temps !

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les prêteurs sur gage aiment la rareté des espèces !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les maîtres de danse aiment les beaux habits !

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les médecins aiment la maladie !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les Gascons aiment à mentir !

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les femmes aiment à paraître belles !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les jeunes gens aiment la dépense, les habits courts, les pantalons larges et les grandes cravates.

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les filous aiment la foule !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les auteurs aiment les applaudissements !

ARLEQUIN. — Je t'aime comme les musiciens aiment à boire !

COLOMBINE. — Je t'aime comme les fournisseurs aiment la guerre !

ARLEQUIN. — Ah ! halte-là ! je ne saurais ajouter rien de plus fort !

Les pièces que nous venons d'analyser suffiront pour indiquer clairement l'emploi qu'on a fait du rôle d'Arlequin dans les trente dernières années du XVIIIe siècle, et même dans les premières du XIXe.

La Révolution, en ôtant de l'importance aux

créateurs des rôles d'Arlequin (1), conserva néanmoins, sur quelques scènes, le type déjà connu. Il disparut des grands théâtres, mais depuis 1792 jusqu'en 1825, bien des pièces représentées sur les

(1) La liste chronologique des Arlequins célèbres est donc celle-ci :

Trivelin.
Dominique, 1662-1688.
Gherardi, 1689.
Thomassin, 1716-1739.
Carlin, 1731-1785.
Laporte, 1804.

Soit une dynastie qui dura plus de deux siècles, toujours également aimée du public.

Trivelin fut le fondateur probable des Arlequins; mais le premier Arlequin célèbre fut Dominique Biancolelli, né à Bologne en 1640, et venu en 1659 en France où il remplaça et fit oublier Trivelin qui mourut en 1671. Ce serait lui, nous l'avons dit, qui en mettant de l'esprit et de bonnes manières dans ses rôles aurait métamorphosé l'Arlequin italien en Arlequin français.

Louis XIV aimait beaucoup son jeu, et les comptes de la cour indiquent qu'il avait une pension de 15,000 livres.

Il semble qu'il méritât cette libéralité, car Saint-Simon, qui ne prodigue pas toujours l'éloge, tant s'en faut, en parle comme d'un comédien plaisant... sérieux, studieux et « très-instruit. »

Avant lui les Trivelins et autres pouvaient être comiques, avoir un certain talent et même un certain sens dramatique, mais n'étaient que des ignorants.

Si l'on en croit le portrait donné comme étant le sien en tête de l'édition de l'Arlequiniana (1801), il était gros et petit. C'est lui qui était ami de Santeuil, et auquel se rapportent des anecdotes bien connues; — la tradition les a si bien mêlés ensemble que les traits d'esprit de l'un et de l'autre sont devenus pour tous deux un patrimoine commun.

C'est à l'un des deux amis qu'on attribue ce mot : un jour qu'il était arrêté dans la rue et semblait profondément préoccupé, quelqu'un l'aborda : « Chut! lui dit-il, chut! je compte les c.... qui passent en un quart d'heure, et vous êtes le vingtième. »

On lui attribue aussi, un jour qu'il jouait un rôle de médecin, un excellente recette contre le mal de dents : « Il faut couper une pomme » en quatre, la mettre dans sa bouche, passer la tête dans un four de

théâtres secondaires, surtout au Vaudeville, eurent un rôle d'Arlequin; cette prodigalité ôta tout relief au type qui s'éteignit peu à peu malgré le talent de Laporte, excellent dans l'emploi d'Arlequin, mais excellent, dit-on, dans ce seul emploi; nos pères se souviennent encore de son succès.

Il serait trop long et presque impossible de citer les titres de toutes ces pièces, dont la plupart n'ont laissé aucune trace. (Le catalogue Goizet inscrit 540 pièces au nom d'Arlequin. 540! toutes n'y

» boulanger bien chaud, et y rester jusqu'à ce que la pomme soit » cuite, — on est alors radicalement guéri. »

Dominique eut deux filles : l'une, Françoise-Marie-Apolline Biancolelli débuta en 1644 dans *Arlequin-Protée*, dans le personnage et sous le nom d'Isabelle. — La plus jeune, Catherine, débuta le même jour et prit le nom de Colombine. Ce nom avait été choisi par elle, en souvenir d'un ancien portrait de leur mère, renommée pour sa beauté, et que l'on avait peinte portant à la main un panier dans lequel se blottissaient deux colombes. Ce fut Catherine Biancolelli qui créa ce type éternel de la soubrette coquette, coquine, rusée, amoureuse, donnant bons et mauvais conseils; ce rôle se développa beaucoup comme finesse chez Gherardi, et ce fut au rebours d'Arlequin qui perdit de son esprit; il y avait déjà tendance à faire occuper à la femme une place très-importante au théâtre.

Après Dominique, Gherardi joua les arlequins jusqu'en 1697, époque de la fermeture du théâtre italien; il avait débuté le 1er octobre 1689. Il fut autant littérateur qu'acteur et nous avons donné des renseignements sur lui à propos du théâtre italien; c'était un homme d'esprit, de commerce agréable, qui fit faire à la comédie italienne un pas important vers le bon goût, bien que dans ses œuvres ce bon goût reçoive encore de nombreuses entorses.

En 1716, Antonio Vicentini, surnommé Thomassin, joua les arlequins avec un grand succès jusqu'en 1739, époque de sa mort, il joua jusqu'au dernier jour; il était fort habile et l'on raconte qu'il faisait, dans ses dernières années, le tour de la salle sur le rebord extérieur des loges de premier et de deuxième rang au-dessus du vide de la salle. Le public effrayé (on ne dit si ce fut pour l'artiste ou pour lui-même) le força de renoncer à cet exercice périlleux.

Angelo Constantini, frère de Mezzetin, et qui remplissait l'emploi

sont probablement pas notées, car il y en a d'inconnues ou d'oubliées; et dans le nombre ne sont pas portées, bien entendu, celles où Arlequin est acteur sans figurer sur le titre. Le catalogue de Soleine, au mot Arlequin, n'indique que quarante-cinq numéros.) D'ailleurs à l'époque où nous sommes arrivés, Arlequin n'existe réellement plus, et c'est à présent dans les *arlequinades* issues des théâtres de la Foire que nous retrouverons les dernières traces de sa splendeur déchue.

de ce dernier, essaya de leur succéder; il débuta dans les Arlequins le 21 novembre 1739 et ne réussit pas.

Le fils de Dominique, qui jouait les Trivelins depuis 1717, n'eut guère un meilleur succès; il en fut de même de plusieurs concurrents pour cet emploi qui demandait des qualités exceptionnelles de diction et de pantomime, et il fallut attendre jusqu'en 1741 pour trouver quelqu'un qui remplaçât Dominique et Gherardi.

Ce successeur, dont la réputation éclipsa peut-être celle de ses prédécesseurs, fut Carlo Bertinazzi, surnommé Carlin; il tint l'emploi jusqu'à sa mort, en 1783.

Les contemporains ne tarissent pas sur la merveilleuse agilité, l'élégance et le talent comique de Carlin.

Il s'attaquait parfois à la mode et aux personnes les plus haut placées qui la suivaient de très-près. En 1775, la coiffure des femmes était démesurée, avec panaches de deux et trois pieds de haut; la reine avait la première donné l'exemple; or, Carlin jouant à la Cour, mit à son chapeau, au lieu d'une peau de lapin ou d'une queue de renard, une plume de paon, très-longue, droite et bien relevée : chaque fois qu'il entrait ou sortait, c'était mille lazzis et contorsions pour passer sous les portes.

Bigottini doubla Carlin vers 1777, mais il ne parvint pas au premier rang et à la mort de Carlin il ne put le remplacer. La Révolution empêcha que de nouveaux Arlequins, presque toujours italiens, se produisissent sur nos scènes, et ce fut seulement en 1804, qu'eurent lieu, au théâtre du Vaudeville, les débuts de Laporte.

Laporte fut le dernier Arlequin.

V

Nous devons parler aussi du costume d'Arlequin, qui tout autant que son caractère a subi de fréquentes modifications.

Le costume des types populaires est chose à laquelle le public a de tout temps attaché une grande importance; à chaque type, un costume spécial qui fait corps avec lui et sans lequel on ne suppose pas qu'il ait pu exister.

Dès l'antiquité il en était ainsi; l'esclave était vêtu très-court pour personnifier la misère; le riche, de pourpre, pour frapper les yeux; le fanfaron, au masque laid, demi-effrayant, demi-peureux, portait la cuirasse percée de mille trous.

Quant à Arlequin, à mesure que l'agilité intellectuelle et corporelle s'est développée chez lui, l'éblouissement du caractère semble avoir voulu se retracer dans son vêtement.

Le costume primitif était un justaucorps avec quelques pièces seulement, et cette misère affichée franchement se métamorphosa peu à peu et devint un prétexte au luxe dans l'assemblage des couleurs disparates.

La simplicité dura jusqu'à Dominique, dont le costume, encore large, était à peu près celui de l'Arlequin de nos jours; les couleurs étaient les mêmes, (sans les paillettes, toutefois, qui vinrent probable-

ment d'une mode anglaise), et les morceaux de couleur étaient beaucoup plus larges.

Un peu plus tard, les gravures du théâtre de la Foire représentent Gherardi habillé très-juste, le corps marbré de lozanges divers, avec le masque noir au visage, et le chapeau mou sur la tête. Ce fut ce costume qui persista, et c'est celui, sauf de très légères modifications, que nous trouvons dès le XVIIIe siècle.

Une caricature hollandaise, sur Law, *Arlequin actionnaire* en donne la preuve; c'est la mise en action du vers du Lutrin :

Rend pour des monceaux d'or de vains tas de papiers.

Law, accroupi sur un piédestal, fait de coupons d'actions, a la culotte bas; un entonnoir est placé dans sa bouche, on y verse des sacs d'or et il rend, à l'opposé, de petites feuilles de papier précieusement recueillies par les assistants. Arlequin d'un côté du dessin, Scapin de l'autre, soulèvent des rideaux qui laissent apercevoir la scène; le décor représente la rue Quincampoix.

Une autre caricature, mais sinistre cette fois (choisie comme la précédente dans le Musée de la caricature), représente Arlequin au pied d'une potence avec ces mots : Avis aux perturbateurs, 21 août 1789. En voici l'explication. Dans le mois précédent, C. Desmoulins avait, avec un brillant succès, harangué la foule au Palais-Royal ; à Rouen, au mois d'août, Bordier voulut l'imiter au

café de la Comédie. Ce Bordier était acteur chez Audinot ; la veille de son arrestation, jouant Frontin, dans la *Journée aux aventures*, il avait prononcé cette phrase de son rôle : « Vous verrez que je serai pendu pour arranger l'affaire ! » Il fut pris et pendu pour avoir porté à Rouen, réactionnaire, les idées de C. Desmoulins.

On peut voir dans ces deux planches que le costume d'Arlequin est celui en usage de nos jours, quand par hasard on aperçoit encore le type dont nous nous occupons.

Encore un mot.

D'où viennent la batte d'Arlequin et la queue de lapin ou de renard qu'il porte au chapeau ? Nous n'affirmerons rien ; voici seulement ce qui peut être probable.

Si l'on admet une origine semi-militaire pour notre type, au soldat vêtu de lambeaux mal assortis convenait bien la batte, en dérision de son épée désormais impuissante. Mais ne vaudrait-il pas mieux y voir la trace d'un ancien jouet usité de tout temps dans le jeu du rat par exemple (dont les peintures de Pompéï ou celles de la Chine nous offrent d'anciens modèles) et dans lequel un enfant, les yeux bandés et tenant un cordeau, tourne sur une circonférence cherchant avec une baguette plate à frapper ses camarades ?

La batte ne viendrait-elle pas encore de la sotte manie des amateurs de carnaval, de tracer avec de

la craie étendue sur une planchette des figures ou des animaux dans le dos des passants?

Quant à la queue de lapin ou de renard, on pourrait la regarder comme un ornement populaire très-apprécié à certaine époque; — au théâtre, tous les geôliers portent ce bonnet à queue de renard! pourquoi?

Dans le carnaval aussi, surtout en Italie, on trouve parfois spirituel de venir frotter avec une queue de renard le visage des promeneurs.

Cette manie de l'attouchement subit, velu et désagréable, a été fort goûtée de nos ancêtres; ne voit-on pas dans la grande cave d'Heidelberg, une boîte que, suivant une antique tradition légendaire, on invite chaque voyageur à ouvrir et dont il sort une grande queue de renard qui vient balayer le visage du curieux. Cette plaisanterie, trop connue, ne prend plus personne, mais elle dure toujours.

PIERROT

I

Avant de passer aux arlequinades, il nous faut examiner les types qui sont liés intimement à la présence d'Arlequin.

Pierrot mérite un chapitre spécial.

Les autres personnages, moins importants, viendront ensuite.

Pierrot a des origines moins obscures que Polichinelle, on peut le saisir dès son apparition, et ce n'est selon nous que par un raffinement de recherches (nous avons parlé de Pierrot, issu des fantômes sarrasins), qu'on a voulu placer au delà du milieu du XVIIe siècle, l'époque de sa formation comme type de théâtre.

Pierrot a de certaines ressemblances avec les niais madrés, les imbéciles spirituels, qui ont existé à toutes les époques; — de là à ce qu'il y ait identité

dans les personnages il y a loin, mais cela justifie l'idée d'avoir voulu, par exemple, que Pierrot procédât d'un certain italien surnommé Bertholdo.

Ce Bertholdo, qui s'appelait de son vrai nom G. Ces. Croce, était naïf et malin ; il vivait à la cour d'un roi lombard, l'un de ces rois légendaires dont le siècle est malaisé à déterminer, et qui ont servi de héros aux récits des fées, aux romans de chevalerie, aux conteurs de tous les temps. C'était une sorte de fou de cour, habillé de blanc, adroit à se tirer des plus mauvais pas, satirique parfois, bête un jour, plein d'esprit le lendemain (1).

Il excellait à couver les œufs et jetait de l'or aux grenouilles pour les faire taire. Les questions insidieuses ne le prenaient jamais au dépourvu : Comment par exemple porter de l'eau dans un crible? Attendre qu'elle soit gelée. Comment attraper un lièvre sans courir? Attendre qu'il soit à la broche.

Il résolvait toutes les difficultés, assez peu ardues au reste, si on en juge par ces exemples, mais de tels problèmes, qui nous paraissent enfantins, ont fait la joie de nos ancêtres.

(1) Un jour que les dames de la cour demandaient à jouir des droits politiques comme les hommes, et embarrassaient fort le roi par leurs réclamations, Bertholdo se chargea de les convaincre de renoncer à leur projet. Le grand argument des dames était qu'elles étaient aussi capables que qui que ce fût de respecter et de garder un secret. Bertholdo leur confia un coffret, en leur faisant jurer de ne pas l'ouvrir; les dames promirent, mais n'eurent rien de plus pressé que d'ouvrir le coffret d'où s'échappa à tire-d'aile un petit oiseau. Devant cette preuve de leur peu de patience, les dames n'insistèrent plus pour gouverner l'État.

C'est dans ce Bertholdo qu'on a voulu trouver l'origine de Pierrot; — nous doutons que cette idée soit juste. Nous en dirons autant de l'opinion qui a souvent confondu Pierrot avec Gilles, que l'on faisait remonter à Giglio du XVIe siècle; mais Giglio du XVIe siècle est d'une nature beaucoup plus élégante que Pierrot, et le Gilles français ne fut, nous le verrons, qu'une concurrence au Pierrot, née seulement au XVIIIe siècle et qui ne passa pas les tréteaux des parades.

Les opinions qui attribuent l'origine de Pierrot à Pedrolino (1), dont il a parfois mais très-rarement la douce naïveté, — à Gros-Guillaume qui lui aurait passé sa blouse et son ceinturon, — à Pulcinella dont il aurait pris le costume blanc et le chapeau, ne sont guères plus admissibles, bien que parfois il y ait en leur faveur, et sur certains points, quelque probabilité.

Pierrot est, selon nous, né sur la scène française :

Pierrot n'apparaît pas avant l'arrivée de Dominique Biancolelli; ce fut lui qui mit ce rôle au théâtre pour remplacer l'Arlequin italien lourdaud, auquel il renonçait en amenant sur notre scène l'Arlequin vif et léger.

Maintenant ce rôle nouveau s'appela-t-il de suite

(1) Il existe bien un Pedrolino, valet avec Arlequin, dans les canevas des Gelosi (Molland), le *Capitaine Spavente*, par exemple; ce Pedrolino est gourmand et vicieux. — Soit, mais ce Pedrolino ne peut guère être l'origine de Pierrot, car Pedrolino resta à la comédie italienne et devint le type de l'amoureux jeune, élégant, naïf, un tout jeune premier.

Pierrot, Dominique n'attendit-il pas la publication du *Festin de Pierre* de Molière, pour choisir le nom de Pierrot et affubler le personnage de la casaque de Pulcinella, c'est ce que la comparaison des dates rend très-problématique.

Une chose plus certaine est celle-ci ; en 1673 (Molland), époque à laquelle le *Festin de Pierre* était joué et le rôle de Pierrot connu, Giraton ou Jareton, comédien du théâtre italien, créa dans le *Convié de Pierre* italien, le personnage de Pierrot, portant un costume blanc, une large fraise et un chapeau noir. Jareton obéit, il est probable, à des influences diverses, à des traditions de théâtre en même temps qu'il innovait, mais ce fait semble bien indiquer que Pierrot fut, comme nous le disons, un type issu de Molière pour le nom du personnage au moins, et né et créé en France, postérieurement à la moitié du XVIIe siècle (1), — sa formation à cette époque expliquerait l'importance assez considérable que le rôle a déjà dans le théâtre de Gherardi.

(1) Si la tradition est vraie, et si Lully est l'auteur de l'air : *Au clair de la lune*,... ce serait encore une probabilité pour que ce fût vers cette époque que parut le type de Pierrot, et son succès, brillant de nouveauté, aurait engagé Lully, dans tout l'éclat de sa réputation, à s'occuper de lui.

II

Nous avons vu dans ce dernier recueil divers exemples de l'emploi de Pierrot, et il est inutile d'accumuler les citations; ce que nous avons dit suffit pour montrer que son langage est le plus souvent graveleux et à double entente.

Notons cependant en passant :

La *Coquette,* représentée en 1691 : Pierrot est valet chez Traffiquet, dont la fille, la coquette Colombine, attend un bailli de Laval, qui vient pour l'épouser. On devine les plaisanteries de Pierrot sur les habitants du Maine, pays déjà renommé pour ses chapons. L'intérieur de Traffiquet est un intérieur égalitaire où Pierrot aime la fille de son maître et ne se cache pas pour le laisser voir; il veut se marier avec elle, et n'attend plus que deux choses : le consentement du père et celui de la fille; — mais, en fait de contrat, il ne voit venir que des coups de bâton.

Le théâtre de la Foire offre des exemples plus nombreux de l'emploi de Pierrot que le théâtre de Gherardi.

En 1714, à la foire Saint-Laurent, *la Foire de Guybray* servait de prologue à *Arlequin Mahomet* et au *Tombeau de Nostradamus.* Les acteurs, dans ces pièces, chantaient sans pouvoir mettre aucun dialogue. Pierrot jouait dans le prologue le

secrétaire du juge, et se servait de sa position pour escroquer de l'argent aux marchands qui voulaient des permissions pour s'établir à la foire.

Dans le *Tombeau*, il est garde-moulin chez une meunière veuve, et sa familiarité avec sa maîtresse prête aux plus grosses équivoques.

Le *Monde renversé*, en 1718, contient les deux types de Pierrot et d'Arlequin; tous deux sont vicieux, mais le premier surtout paraît avoir déjà établi sa mauvaise réputation d'une façon indiscutable.

Arlequin et Pierrot arrivent dans un pays inconnu; ils ont faim, et tout leur tombe à souhait. Pierrot dit, pour sa part :

Il me faut un dindon tout cuit,
. . . . . .
Des macarons et du biscuit.
. . . . . .
Je mangerais bien du laitage,
. . . . . .
Avec quelques petits ratons.

ARLEQUIN.— . . . . . .
Je souhaite une fille
De dix-huit à vingt ans.
. . . . . .

PIERROT. — *Et moi, j'en demande une*
Dont je sois le seul chéri.

Ventrebille! les voici toutes deux.

Dans ce monde renversé, les maris sont fidèles, les femmes vertueuses; on n'a pas besoin d'argent; les philosophes sont gais, les marchands conscien-

cieux, les médecins guérissent les malades. On y joue les femmes au pharaon au lieu de se battre pour elles, et les notaires tiennent la banque.

A la fin, l'enchanteur Merlin purifie le moral d'Arlequin et de Pierrot. Sur les paroles magiques qui font sortir les vices de son corps, Pierrot s'écrie, avouant la mauvaise nature dont il est coutumier :

Je sens que l'honneur, comme un dard,
Vient d'entrer dans ma panse.

L'*Ile des Amazones,* de la même année 1718, est encore une sorte de monde renversé, où Arlequin et Pierrot, jetés dans une île sauvage, se voient à la merci de femmes qui, tous les trois mois, récoltent des maris qu'elles chassent ensuite. Pierrot s'accommode assez bien de ce régime matrimonial et appelle cela : « Des mariages à la croque-au-sel. »

Quelques pièces renferment des preuves de l'éternelle rancune du peuple contre la non moins éternelle chicane.

Dans *Arlequin, roi des Ogres*, 1720, Pierrot est cuisinier du roi et se plaint de la nourriture; depuis longtemps il n'a pu attraper qu'une Espagnole qui sentait l'ail et un petit-maître qui n'avait que la peau et les os; il ajoute :

« Vous souvenez-vous de ce procureur que vous mîtes à la » daube? — Le diable de ragoût! répond Arlequin. Il était si » dur qu'après avoir bouilli deux fois vingt-quatre heures, » quatre chasseurs affamés n'en purent tirer parti! »

L'année 1720 semble marquer le point culminant du type de Pierrot dans le théâtre de la Foire. En 1721, un artiste de l'Opéra-comique vint renforcer la troupe de Francisque, et joua la *Fausse Foire*, la *Boîte de Pandore* et la *Tête noire*. C'était le sieur Hamoche; il amena avec lui la demoiselle de Lisle; ils tenaient les rôles de Pierrot et d'Olivette dans la *Boîte de Pandore,* sorte de bouffonnerie mythologique, ancêtre d'*Orphée aux Enfers,* et où s'agitent Mercure, Silène et une partie de l'Olympe.

L'emploi de Pierrot eut encore un brillant succès vers cette époque dans *Pierrot rémouleur*.

Galant ouvrier, Pierrot est protégé par l'Amour, descendu de l'Olympe pour lui faire aiguiser ses flèches; afin de le payer de sa peine, l'Amour l'emmène à Cythère, où, pendant quelque temps, Pierrot tient cour souveraine et exauce ou repousse les souhaits qu'on lui adresse. C'est, comme dans nos revues, une série de scènes généralement insignifiantes pour nous, mais que les airs, et surtout les refrains pleins de réticences, tels que les :

Landerirette,
Landeriri.
. . . . . .
Digue,
Digue don,
Dondaine.
. . . . . .
Zon, zon, zon.

pouvaient faire apprécier des spectateurs peu difficiles du temps.

Une scène était assez comique : celle de M. Virosoli, maître de pension, qui vient consulter l'Amour afin de trouver un remède à ses tribulations; elle donne l'idée de ce qu'étaient les refrains si fréquents dans les vieux vaudevilles.

PIERROT. — Êtes-vous marié?
VIROSOLI. — Pour la deuxième fois.

J'ai de mon premier lit
Une assez belle fille :
Ma femme a de l'esprit,
Et passe pour gentille...
PIER. (riant.) — *Et zon, zon, zon...*
VIROSOLI. — *J'ai trente pensionnaires*
Chez moi, tant grands que petits...
PIERROT. — *Les grands sont de bons compères?*
VIROSOLI. — *Ce sont autant de bandits!*
L'un de ma fille s'enflamme;
L'autre courtise ma femme,
Et pendant ces passe-temps
Les petits deviennent grands.

Devant l'Amour se présentent ensuite un petit-maître, une coquette, un suisse, — enfin Fanchette, l'amante de Pierrot, qui l'épouse.

Cette pièce, jouée par des marionnettes, car à ce moment les théâtres de la Foire subissaient un des interdits qui les frappèrent souvent, est une des meilleures et surtout des moins scabreuses de la collection.

On trouve aussi, en avançant de quelques années, un *Romulus*, qui n'est qu'une parodie du *Ro-*

mulus de La Motte que l'on jouait à cette époque. Romulus, c'est Pierrot qui soupire comme « un veau en pleurs » aux pieds d'Hersilie; quant au beau-père Tatius, c'est un Cassandre, une vraie ganache des tréteaux.

Mais, de 1725 à 1730, l'importance du rôle de Pierrot (comme celle d'Arlequin) diminue dans le répertoire de la foire; il devient une sorte de confident, abandonnant son importance à Colombine.

Il ne tardera pas à être rélegué sur les tréteaux des parades en plein vent, où son caractère, déjà malpropre et souvent dépourvu d'esprit, deviendra tout à fait obscène.

D'un côté, sur les théâtres ordinaires, le type sera absorbé dans ce qu'on appela, un peu à tort, des arlequinades (car Arlequin n'y joue pas toujours le principal rôle); d'un autre côté, la parade et la pantomime s'empareront de Pierrot, et ne lui laisseront plus reprendre sa première célébrité. Cependant il garda toujours le privilége de faire rire à ses dépens; mais c'était le seul qu'il eût conservé de sa grandeur passée.

Pour qu'il retrouvât un peu d'importance, il fallut près d'un siècle, et qu'un acteur de talent, Déburau, fît de Pierrot un type composé, multiple, tout à fait nouveau, absorbant parfois toute une œuvre, réalisant successivement tous les caractères, quelque chose d'assez semblable à ce que, dans le théâtre des Marionnettes, était devenu Polichinelle, un type universel.

Pendant longtemps, Déburau personnifia Pierrot, et c'est de cette nouvelle métamorphose qu'il nous reste à nous occuper, — le Pierrot de la fin du XVIIIe siècle se trouvant analysé plus loin dans le chapitre des Arlequinades.

III

Le livre le plus intéressant sur Déburau est *l'Histoire du Théâtre* à 4 sous, 2 vol. in-12, 1833.

L'auteur était J. Janin.

Dans ces deux petits volumes, aujourd'hui devenus rares, le sujet prend des proportions relativement énormes. — C'est une sorte de poëme épique où le théâtre des Funambules remplace Troie et Déburau Achille.

Malgré la forme paradoxale de l'œuvre, il s'en dégage ces deux points, que Déburau était un homme honnête, intelligent et un fort bon acteur. Un moment on pensa, dit-on, à l'engager à l'Opéra comme mime pour les ballets, mais il eut le bon esprit de refuser ; le public aristocratique de l'Opéra l'eût applaudi une fois, peut-être deux, puis il l'eût laissé de côté ; il resta donc aux Funambules dont il faisait la joie (1).

(1) Sa rentrée triomphale, en 1836, prouva l'affection que lui portait son public. Une triste aventure l'avait éloigné quelque temps du théâtre : Un jour qu'il se promenait avec sa femme et son enfant à Bagnolet, il fut grossièrement insulté et dut même se défendre avec sa

Ce fut le beau temps de la pantomime sautante où l'on vit s'agiter les vrais et derniers représentants de la comédie italienne, Cassandre, Arlequin, Pierrot et Colombine. Il y avait encore là des combats homériques au sabre, à la hache (ce fut le dernier asile des quatre coups); tout y était de tradition depuis la longue épée qui embrochait d'une seule fois quatre ou cinq personnages, jusqu'à l'apothéose qui réunissait dans les flammes de bengale, devant un rond de papiers aux couleurs étincelantes, Arlequin et Colombine trop longtemps poursuivis par un sort contraire. La liste des accessoires relatés dans le théâtre à quatre sous est curieuse pour la variété sans pareille exigée par les mille circonstances dans lesquelles se trouvaient les acteurs.

Pierrot faisait singulièrement pâlir ses compagnons. La souplesse de son talent se pliait à tout :

Sans cesse railleur, matériel, il préférait la vue d'une bouteille au chant d'un rossignol auquel il disait : — « Tais-toi donc, vilaine bête. »

Dans la *Mère l'Oie*, un des grands succès du temps, il était « railleur... exposé à la pluie... » s'engraissant dans les cuisines, battant, battu, » assassinant, assassiné, ne s'étonnant de rien, » et

canne; un coup malheureux tua net un de ses adversaires. Déburau fut très-honorablement acquitté.

Chose singulière, on voit qu'on reprocha alors à l'auteur du *Théâtre à quatre sous* d'avoir trop exalté l'orgueil de Déburau en lui consacrant un livre, en en faisant plus qu'un Pierrot, en le rendant par conséquent plus chatouilleux; on prétendit que c'était la faute du livre si Déburau n'avait pas supporté les injures adressées à lui et à sa femme et tirées des allusions de son répertoire.

tenant tête aussi bien au diable qu'au bonhomme Cassandre.

Quelle singulière métamorphose depuis le timide Pédrolino — pour qui admet que ce personnage est l'ancêtre de notre Pierrot !

L'analyse rapide d'une pantomime célèbre : *le Bœuf enragé*, représentée le 15 mars 1827, montrera ce qu'étaient ces pièces dont bientôt il ne restera rien, pas même le souvenir, et dans lesquelles Pierrot effaçait les personnages de Cassandre, Colombine, Arlequin et Boissec qui l'entouraient (1).

Nous conservons soigneusement les sous-titres de chacun des douze tableaux ; ils sont caractéristiques du temps et du public.

PREMIER TABLEAU. — L'AMOUR ET LES SORCIÈRES.

Boissec doit épouser Colombine ; mais Arlequin, jardinier, l'aime et est protégé par l'Amour. On va tirer une loterie ; Pierrot, qui a rêvé pendu, chien et blanchisseuse, prend les numéros correspondants à ces objets : 39, 4, 67, il compte gagner. Boissec, battu par Arlequin, le fait chasser par Cas-

(1) C'est aussi au succès de Déburau qu'on doit attribuer la représentation d'une célèbre féerie du temps : *le Mirliton enchanté*, qui était une grande arlequinade. Pierrot avait dans cette pièce une scène assez comique, où il se trouvait dans l'atelier d'un peintre. Il admirait beaucoup un tableau représentant un paysan qui refusait la bourse que lui offrait un général ; le refus du paysan le navrait : « Prends donc, imbécile ! » s'écriait Pierrot, et en disant cela il allongeait machinalement la main ; la bourse se laissait prendre, et les personnages, sortant du cadre, enrôlaient bon gré mal gré notre Pierrot pour aller faire la guerre.

sandre; de désespoir, l'amant se jette dans un puits, et l'Amour l'en fait sortir tout brillant.

DEUXIÈME TABLEAU. — UN DUEL PAR INTÉRIM.

On va signer le contrat de Boissec, quand on annonce un jeune homme qui a 100,000 fr. à manger par minute; c'est Arlequin, auquel est échu le lot gagné par Pierrot. Il provoque Boissec; ce dernier fait battre Pierrot à sa place; Arlequin fait le mort; effroi des deux amis, qui se sauvent; Arlequin se redresse et enlève Colombine.

TROISIÈME TABLEAU. — GRAND COMBAT A LA PORCELAINE.

Les amants se sont cachés chez Cassandre, fabricant de porcelaine. Pierrot aperçoit un grand panier dans lequel il a vu se blottir Arlequin; il frappe; mais plus d'Arlequin! une masse de porcelaine a pris sa place et Pierrot a tout brisé.

QUATRIÈME TABLEAU. — LE THÉATRE DES FUNAMBULES.

Arlequin va cacher sa belle dans la foule (douce flatterie pour la direction du théâtre); Pierrot, habitué de l'endroit, les dénonce à Cassandre; les amants vont être pris dans une avant-scène, quand Arlequin agite sa batte et Pierrot reste en chemise sur la scène; le commissaire le met au violon.

CINQUIÈME TABLEAU. — L'ENSEIGNE FRAPPANTE : AU MAILLET D'OR.

Arlequin et Colombine veulent manger une matelote; Pierrot vole des pâtisseries, et quand Boissec et Cassandre se présentent à la porte, le maillet s'anime et les empêche, par des coups redoublés, d'aller plus loin.

SIXIÈME TABLEAU. — LINGE VOLÉ ET LINGE VOLANT.

La poursuite continue; le couple amoureux s'est réfugié chez une blanchisseuse. Pierrot y va; Arlequin fait disparaître le linge; Pierrot, accusé de vol, est battu.

SEPTIÈME TABLEAU. — UN SAUT D'ARLEQUIN.

Entouré par Pierrot et ses amis, Arlequin saute par-dessus tous. (C'est un reste de l'agilite des anciens Arlequins.)

HUITIÈME TABLEAU. — COMMENT LE VIN DEVIENT UNE DROGUE.

Les poursuivants entrent dans un cabaret, qui devient une pharmacie; ils prennent des pilules fulminantes contre la colique; ces pilules sont énormes; on en introduit une dans la bouche de Boissec à coups de marteau; quant à Pierrot, pour lui faire avaler la sienne, il faut frapper avec une demoiselle de paveur. Une fois dans le corps, les pilules éclatent, et tous se sauvent avec des fusées à leurs culottes.

NEUVIÈME TABLEAU. — LE BŒUF ENRAGÉ.

(Le voilà enfin; son entrée est ménagée comme celle de Tartuffe.) Le cortége du bœuf passe; l'idée de devenir pot-au-feu rend l'animal furieux; il renverse la porcelaine de Cassandre, et Pierrot est encorné.

DIXIÈME TABLEAU. — UN CONTRAT FLAMBÉ.

Pierrot ne mourra pas, et les amants ont pu brûler le contrat de Boissec.

ONZIÈME TABLEAU. — TOILETTE DE PIERROT.

Boissec vient pour acheter des habits; Pierrot aussi; ce dernier s'habille avec un poêle, un poêlon, une blouse pour pantalon, un pantalon pour veste, et se promène en affectant les allures du boulevard de Gand.

DOUZIÈME TABLEAU. — DÉNOUMENT PRÉVU.

L'Amour et les sorcières se déclarent pour Arlequin et Colombine; Cassandre jette Boissec à la porte.
Temple de l'Hyménée et apothéose.

Exploité de la sorte de mille manières, le type de Pierrot fut détourné de son vrai sens; on le vit parfois brave et bon ; il se rapprocha du Polichinelle italien. Les modifications qu'il subit sont sensibles par exemple dans *Geneviève de Brabant, le Diable d'or, les Berlingots du diable.*

Pour faire briller un artiste on arriva à lui donner plusieurs rôles différents ; le type des pièces de ce genre fut les *Mémoires de Pierrot,* 1862. On y voyait, au premier tableau, le classique Pierrot sur le bitume, puis successivement dans huit tableaux il devenait :

Savetier, cureur d'égouts, chiffonnier, marchand de salades, conscrit, pacha, tambour-major, domestique.

Ici le type disparaissait et il arrivait dans un milieu artistique infime, ce qui s'était passé au XVIIe siècle pour Arlequin (1).

Comme si ce n'était pas assez de ces modifications successives, Pierrot se mêla de philosophie.— Quelques auteurs lui donnèrent une haute portée morale. — Dans tous ces librettos, le paradoxe tenait bien entendu la première place; mais quel-

(1) Pierrot a disparu des pantomimes avec la démolition du boulevard du Temple; voici la liste, que nous croyons exacte, des principaux Pierrots du XIXe siècle :

Déburau père, + 1846.
Déburau fils,
Legrand,
Kalpestri.

ques-unes des idées mises en avant à propos de Pierrot furent curieuses :

Dans *Pierrot, valet de la Mort*, M. Champfleury railla la haute et obscure philosophie relative à la perfectibilité humaine; Pierrot tuait la mort.

Dans une fantaisie dont le titre et la date nous échappent, le remords était personnifié dans Pierrot; M. Th. Gautier avait imaginé le *Marchand d'habits;* tel était le sujet :

Pierrot veut un habit; un marchand passe, Pierrot le tue et l'enterre dans sa cave. — Puis il va se marier, mais dans l'église une voix mystérieuse fait entendre ce cri : « Rrrrrchand d'habits! » Puis ensuite, toujours, partout, dans toutes les circonstances de sa vie, le cri mystique : « Rrrrrchand d'habits! » vient troubler son repos.

Il y a quelques années, le souvenir de Déburau et l'importance du rôle de Pierrot fournit à M. Rivière le sujet de son conte fantastique de *Pierrot*, dans lequel un ancien officier de marine, la tête affaiblie par un effroyable plongeon en mer, se prend de passion pour le type de Pierrot, s'identifie avec lui, débute aux Funambules et finit, dans une pantomime, par trancher réellement la tête d'Arlequin qui lui a pris, réellement aussi, en dehors du théâtre, sa maîtresse Colombine.

Comme tout cela est loin du simple Pierrot des parades, bête, gourmand et battu! Notre siècle ne brille pas par la naïveté.

Le type du Pierrot classique peut donc être con-

sidéré comme perdu depuis le moment où l'on s'imagina de trouver en lui autre chose que ce que la comédie italienne et les parades y avaient mis.

Il y eut cependant quelques tentatives pour revenir au classique Pierrot; entr'autres, nous citerons en 1847 :

Pierrot posthume (1 acte en vers, par *Siraudin et Th. Gautier*, Vaudeville.)

C'est, croyons-nous, un des derniers exemples du Pierrot conforme à la bonne tradition. En voici le sujet :

Pierrot passe pour mort, et Arlequin fait comme toujours la cour à sa femme Colombine. Mais Pierrot revient; il a été mal pendu; en entendant chacun affirmer qu'il est mort, il ne sait plus trop lequel croire; est-il vivant ou non? Le docteur, âne et intrigant, vient encore augmenter ses perplexités, en n'osant pas se prononcer; cependant il lui vend fort cher un certain flacon qu'il dit être un élixir de longue vie.

Pierrot a des scrupules; il se croit ombre déjà, il regarde sa femme comme appartenant à Arlequin et refuse de l'embrasser pour ne pas faire ce dernier ce que Molière désignait en quatre lettres; mais un baiser lui fait soupçonner qu'il n'est pas mort, le bâton lui prouve qu'il est parfaitement en vie, il se résigne à vivre. Arlequin, qui lui a volé l'élixir et qui l'a bu, se trouve abominablement purgé. — Malgré cela Pierrot ne peut échapper

à sa destinée conjugale ; il est le premier à demander à Arlequin de vivre en tiers avec lui et Colombine :

Un ami très-souvent est commode en ménage :
Il me divertira lorsque je m'ennuirai
Et sera le parrain des enfants que j'aurai.

C'est l'adultère bénévole, couleur de rose, Pierrot sera le plus heureux des trois.

ARLEQUINADES ET PARADES

GILLES, PAILLASSE, BOBÊCHE

I

Il nous reste à parler des arlequinades.

Les types populaires, même ceux issus des tréteaux, ont égayé parfois la meilleure compagnie. Nous avons vu Polichinelle jouer devant le roi Louis XIV au XVIIe siècle ; il a aussi paru à l'Opéra au XIXe. — Pierrot, après avoir brillé à l'Opéra comique, a reparu au Gymnase en 1852, — et cela sans qu'on songeât à reprocher à aucun des deux les écarts de conduite dont ils s'étaient rendus coupables sur les scènes infimes où ils avaient commencé.

La farce d'ailleurs a toujours eu droit de cité chez nous par ordre de nos rois, ou du moins par leur exemple, et par le goût qu'ils ont montré pour elle.

Sans remonter plus haut que la fin du XVIe siècle,

Henri IV ne dédaignait pas les ballets bouffons dans l'intimité de l'Arsenal.

Louis XIII encourageait les déguisements grotesques, et les titres de certains ballets un peu *forts en gueule*, montrent qu'il suivit les exemples de ses prédécesseurs.

Louis XIV riait de bon cœur aux apothicaires de *Pourceaugnac* comme aux grimaces de Scaramouche.

Le régent et Louis XV poussèrent plus loin que certaines parades des boulevards la légèreté des scenarios; le *Théâtre secret des petits appartements* apportait un singulier raffinement dans le genre polisson.

Comment s'étonner alors que la rue ait eu de tous temps le même goût que les souverains, et que depuis la fête des Fous jusqu'aux parades de Bobêche, en passant par les Enfants sans soucis, par le trio de Gauthier-Garguille, Gros-Guillaume, Turlupin, par Mondor et Tabarin, par les Jocrisse et les Paillasse, la rue ait toujours possédé ses artistes populaires et célèbres (1).

(1) Ces types des rues ont été singulièrement nombreux. Sans parler de ceux que nous nommons ici, sans parler de ceux, plus modernes, que nous verrons plus loin, on pourrait citer encore Matamore, Brighelle, Trivelin, Scaramouche, Mezzetin, Pasquin, Crispin, Pantalon.

La vie de quelques-uns des artistes qui ont créé ces types pourrait servir de sujet de roman. D'autres n'ont eu qu'une existence purement théâtrale.

Tels furent les Pantalons, dont le plus fameux fut Alborghetti, vers 1731, et Crispin, installé à la scène vers 1750 par R. Poisson.

Pasquin eut une célébrité toute autre. Avec son ami Marforio, au-

Dès le XVIIe siècle nous trouvons les ancêtres de nos paradistes.

A propos du plus ancien théâtre italien, les gravures de Callot nous montrent, dans la série intitulée *Ballet di Sfessania*, Franca-Trippa et Fritellino, l'un avec son court bâton, l'autre avec sa guitare ; ils égaient le public avant le commencement du spectacle ; de simples rideaux ferment la

jourd'hui transporté comme un simple fleuve classique dans la cour du musée du Capitole, il tint en main tout l'esprit politique d'une certaine époque.

Mezzetin eut une existence plus accidentée.— Le vrai Mezzetin, celui qui créa le type, fut Constantin, de Vérone. Appelé en Pologne à la cour du roi Auguste, il courtisa la maîtresse du souverain, qui, n'entendant pas qu'on plaisantât sur ce chapitre, le mit en prison; il y resta vingt ans. — En 1729 seulement, il revint à Paris; il avait soixante-quinze ans. C'est à lui qu'on doit : *la Vie de Scaramouche*.

Et ce Scaramouche fut bien le héros des aventures les plus singulières qu'il soit possible d'imaginer. Son vrai nom était Tiberio Fiorelli; il était né à Naples en 1608; son père, officier du roi de Naples, dut rapidement s'expatrier pour cause de meurtre; il se fit marchand d'orviétan, métier que permettait la réglementation médicale ; on laissait alors pratiquer l'exercice de la médecine aux premiers venus.

Mais Fiorelli père gagnait peu, et il chassa son fils quand il eut dix-huit ans (1726), sous prétexte qu'il était trop glouton (et, de fait, l'appétit de Tiberio était phénoménal).

Pour vivre, Tiberio se rendit à Rome et inventa le métier suivant : il se plaçait à la porte d'un débit de tabac et réclamait à titre d'aumône, à chaque acheteur, une simple prise... qu'il prenait aussi copieuse que possible; au lieu de renifler cette prise, il la serrait dans une boîte qu'une fois pleine il revendait au débitant, lequel revendait le tabac, vu la diversité des origines et des mélanges, sous le nom de tabac aux mille fleurs.

Le secret du procédé découvert, Tiberio se fit comédien et prit le nom de Scaramouche. De tous les canevas italiens alors à la mode, il préférait jouer le *Convié de Pierre*, à cause du souper de la fin où son appétit se donnait carrière, et dans lequel on le vit un jour manger douze œufs, une dinde, deux perdreaux et une tourte aux pigeons.

Favori momentané du duc de Toscane, dont il capte les bonnes grâces en lui chantant des airs dans lesquels il imite les animaux,

scène, et la persistance de ces usages primitifs est telle, que les Polichinelles, qui sautent en cadence dans les Guignols de nos jours, sont un souvenir de ces fantoccini dansant la vieille et indécente gaillarde.

Mais ici ce ne sont que des danseurs, encore quelques années et surviennent des comédiens. Ce sont Gros Guillaume, G. Garguille, et Turlupin, trois amis, assez bons comédiens pour que la troupe de Bourgogne ait cru devoir les engager, afin de ne

notamment l'âne qui braie et le chat qui miaule ; menant toujours une assez piètre conduite, il vole un crucifix d'or et fuit vers Malte sur un navire, où la passion que ressent à sa vue la femme du capitaine le compromet ; on le jette à terre sur les côtes de Sicile.

Il gagne à pied la ville de Palerme ; sur son chemin, il rencontre une charmante fille, Marinette ; il l'épouse. (Cette Marinette, comme plus tard Violette femme d'Arlequin, joua la comédie et fut une des ancêtres de Colombine.)

Son mariage calme un peu son humeur vagabonde et peu morale. A Florence, où il retourne, sa femme lui donne un fils dont un cardinal est le parrain.

Scaramouche a du talent ; on parle de lui ; il se rend à Paris, où, dit-on, il donna à Molière quelques leçons d'art dramatique ; reçu à la cour, il prend dans ses bras Louis XIV, alors tout enfant, le fait rire, et rire si bien, que le petit roi, malgré sa majesté, produit sur les bras de Scaramouche le même déluge que, plus tard, les petits chiens des *Plaideurs* de Racine répandirent sur les bras de P. Dandin.

La gaîté du jeune roi fait le succès de Scaramouche : il plaît, gagne de l'argent et se met à thésauriser. Il devient alors fort riche. Marinette, sa compagne des mauvais jours, meurt ; aussitôt il épouse une riche boulangère qui le trompe (peut-être la boulangère de la ronde : *La Boulangère a des écus*...). Mari plus sévère à la ville qu'à la scène, Scaramouche la fait enfermer. Il jouit seul de son argent et devient si ladre que, fort malade, il marchande un lavement pour lequel l'apothicaire exige trente sols : « C'est trop cher, » dit Scaramouche, et il n'en prend qu'un demi pour quinze sols ; la dose était trop faible ; le mal fait des progrès et emporte le malade. Au lit de mort, son furieux appétit reparaît ; il se fait servir une poularde, la mange, et expire aussitôt.

Il avait quatre-vingt-sept ans et laissait 100,000 écus.

plus souffrir de la concurrence qu'ils lui faisaient, et à ce point inséparables que longtemps on a dit que la mort les avait pris tous trois ensemble (1).

Leur apparition remonte à la fin du XVIe siècle ; tous trois boulangers, ils établirent leurs tréteaux à la porte Saint-Jacques ; puis successivement, en 1622, ils jouèrent au théâtre de l'Hôtel-d'Argent ; en 1629 ils furent engagés à l'Hôtel-de-Bourgogne, sur l'ordre de Richelieu qui les avait fait jouer devant lui. D'où étaient-ils venus ? on ne sait ; leurs vrais noms étaient Hugues, Robert Guérin et Henry Legrand.

Hugues Guérin, né vers 1574, était normand, très-souple et très-gai, il prit le nom de G. Garguille, et épousa la fille de Tabarin.

Robert Guérin, surnommé Gros-Guillaume, était normand aussi, né vers 1554 ; son embonpoint était énorme ; il avait, au contraire de son frère, peu d'esprit mais était fort bon grime.

Les deux frères jouaient les vieillards et les docteurs.

Henry Legrand (Turlupin) tenait l'emploi des valets souples et rusés ; c'était un bel homme, très-fin, très-spirituel, grand, un peu maigre, qui avait pris le costume de Brighella.

Le dialogue des trois amis était salé ; pendant

(1) Gros Guillaume aurait contrefait un magistrat ; mis en prison, il y serait mort de peur. — G. Garguille serait à son tour mort de chagrin, — et Turlupin, le plus gai, serait mort de tristesse de se voir seul. Cette touchante tradition ne paraît pas exacte.

cinquante ans ils amusèrent les Parisiens; ils moururent, semble-t-il, fort vieux, mais dans leurs lits.

Guillot Gorju, Bruscambille et Gringalet ne les firent pas oublier.

En même temps que Gros Guillaume et ses amis, brillèrent Mondor et Tabarin; ils avaient eux-mêmes succédé à Désiderio et Grattelard, charlatans comme eux, mais d'une valeur comique bien inférieure.

Mondor et Tabarin (dont G. Garguille avait épousé la fille) se tenaient sur la place Dauphine; ils vendaient des baumes et achalandaient la clientèle en débitant des parades et de petites comédies devenues assez célèbres, même plus qu'elles ne valent, mais qui ont la gloire d'avoir parfois inspiré Molière (1).

Après Tabarin, les charlatans font bande à part; ils conservent le boniment, mais l'esprit comique se

(1) Tabarin parut à Paris vers 1618; il était à l'apogée de sa réputation en 1622; il partit pour la province en 1625, et à dater de 1630, on n'entendit plus parler de lui. Il aurait été, dit-on, assassiné là où il s'était retiré par des hobereaux, ses voisins de campagne, qui ne pouvaient supporter qu'un histrion habitât un château près d'eux. Par le temps où il vécut, Tabarin appartient bien au mouvement théâtral qui a développé les tendances artistiques de Molière.

Il jouait sur des tréteaux, comme le firent plus tard les farceurs des boulevards, mais il y a toutefois cette différence que Tabarin est un acheminement vers l'art, Bobèche, Paillasse et leurs confrères sont une décadence.

Tabarin est un type général, comme furent Arlequin, Polichinelle et Jocrisse; écrivant lui-même ses pièces, il se supposa dans les situations les plus variées; mais le type théâtral disparaît alors dans la personnalité de l'auteur, et tous ces rôles sont de Tabarin. La plupart du temps, au reste, il n'y a pas d'intrigue notamment dans les Dialogues.

sépare d'eux; le type s'altéra pour aboutir de nos jours aux Bilboquets et aux Mangins.

La parade, transportée dans les foires, servit d'enseigne à des comédies primitives et d'abord peu compliquées : ensuite elle s'en alla d'une part vers la comédie vraie, de l'autre vers de modestes tréteaux aujourd'hui disparus, mais qui jusqu'aux derniers jours, là où Gilles eut remplacé Pierrot, là où Bobêche eut remplacé Arlequin, possédaient encore une faculté comique réellement sensible.

Donc, nous avons ici deux sortes de pièces à examiner : les arlequinades ou parades des foires Saint-Laurent et Saint-Germain, les parades des boulevards qui leur succédèrent.

II

Les arlequinades apparaissent au moment où chaque type pris séparément a perdu de son relief, et où tous ne concourent plus qu'à l'ensemble, c'est-à-dire que l'arlequinade (nous savons que ce mot est mal choisi) ne commence que là où Arlequin a perdu le rôle dominateur — par conséquent le théâtre de Gherardi doit être laissé de côté.

Avec le temps, l'arlequinade et la parade furent confondues et ne formèrent qu'une seule et même chose — mais c'est d'abord le théâtre de la Foire qui offre les modèles les plus nets.

Le frontispice de ce dernier recueil explique fort bien la mise en scène de ces pièces; il représente une baraque en bois; au-devant, est appliquée une étroite estrade soutenue par trois poteaux; sur l'estrade se promènent et gesticulent : Isabelle, Arlequin, le Docteur, Pierrot, Colombine, Gilles et Mezzetin. Derrière les acteurs est suspendu un tableau qui peut se rouler sur un bâton et qui montre un danseur de corde en équilibre; au-dessous de lui, une sorte de paillasse fait « le pont, » c'est-à-dire se renverse en arrière en arc de cercle, posant à terre à la fois ses pieds et ses mains. C'est là, on le voit, l'enseigne, les exercices et toute l'organisation des bateleurs de nos jours.

Les premières pièces du théâtre de la Foire annoncent déjà les emplois répartis; en 1713, en effet, à la foire Saint-Laurent, dans *Arlequin Thétis*, figurent Arlequin, Colombine, Mezzetin, le Docteur, Pierrot, Léandre, Scaramouche et deux Gilles, jouant les rôles de Thétis, Doris, Jupiter, Neptune, Mercure, Pélée et trois sirènes.

L'année suivante, dans *Arlequin sultane Favorite*, on commence à voir les couples traditionnels bien formés, Arlequin et Isabelle d'un côté, Pierrot et Colombine de l'autre.

En 1715, les travestissements des parades modernes sont déjà de mode. Dans *Arlequin Colombine*, représenté sur la foire Saint-Laurent, Léandre, pour surveiller Isabelle, place auprès d'elle Arlequin déguisé en Colombine; Isabelle à son tour

met, auprès de Léandre, Colombine en Arlequin; Pierrot, toujours maladroit, fait la cour à Arlequin tandis que Colombine pour se mieux déguiser dit à ce dernier, ridicule sous son costume de femme :

Vénus n'eut jamais en partage
Plus d'attraits que vous, mon trognon.

Mais ce fut surtout vers 1723 qu'on vit représenter une véritable arlequinade; nous voulons parler des *Trois Commères.*

Mme Michel, femme d'un peintre;

Mme Dariolet, femme d'un pâtissier (Pierrot);

Colombine, femme d'un rôtisseur (Arlequin);

Parient entre elles à qui fera le meilleur tour à son mari.

La première crie qu'elle va accoucher, et le peintre de courir bien vite chercher la sage-femme, Mme Tirepoupart (c'était le temps où les personnages comiques avaient des noms tirés de leurs professions); pendant que son mari court, Mme Michel fait changer la devanture de sa maison; et M. Michel revenant ne peut indiquer où il demeure; Mme Tirepoupart croit qu'il a voulu se moquer d'elle, et le bat comme plâtre.

La deuxième, Mme Dariolet, qui connaît la naïveté de Pierrot, lui dit d'abord qu'il est malade; puis le médecin lui annonce qu'il va mourir; Pierrot croit tout et se désole; enfin il obéit, il meurt, on le mène dans un enfer comique réglé par des voisins, il y est battu et finalement fourré dans un sac.

Quant à Colombine, elle grise Arlequin, et à son réveil, quand ses idées ne sont pas bien nettes, elle lui persuade qu'il s'est enrôlé et que depuis dix ans il est soldat. Des voisins, complices des roueries des femmes, défoncent la porte d'un cabaret, pillent le vin; Arlequin, compromis dans ce beau fait, se voit traîné, comme soldat, devant le grand prévôt qui le condamne à être pendu. On lui bande les yeux et lorsque Colombine lui ôte le bandeau, il pousse un cri horrible et croit que c'est la mort qui le saisit. Il se dédommage bien vite de ses chagrins par des cabrioles; et Colombine remporte le prix.

La farce qu'elle combine est en effet la meilleure des trois actes de cette bouffonnerie trop longue; les deux autres ne sont guère dignes que des tréteaux et nous amènent tout droit aux canevas élémentaires avec trucs et changements qui défrayèrent plus tard les Funambules.

III

Les parades des boulevards furent une suite de celles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent; elles furent même imposées aux troupes de comédiens comme pour leur rappeler leur origine foraine.

Il y eut jusqu'à quinze salles populaires au boulevard du Temple, où, à partir de 1760, se transportèrent les restes de la foire Saint-Laurent.

La salle des grands danseurs (plus tard la Gaîté), avait la parade la plus courue (1).

Nicolet le père en était l'Arlequin.

Le singe de Nicolet lui-même était célèbre; Voltaire et Piron en parlent, et l'acteur Molé ayant été malade, le singe joua en robe de chambre tant que dura l'absence de la scène du comédien renommé.

Taconnet était aussi un des paradistes de Nicolet; il avait, raconte-t-on, une habileté toute particulière pour montrer, sans paraître y prendre garde, sa chemise au travers des trous de sa culotte; c'était un mime très-habile et dont les moindres gestes faisaient rire aux éclats.

Nicolet, en arlequin, était très-renommé dans *Arlequin, dogue d'Angleterre*, un des plus vieux canevas écrits par Dominique Biancolelli, vers 1680 (?). Il y jouait un rôle moitié chien, moitié homme, s'approchait de Pantalon, le flairait, levait la jambe, et Pantalon secouait son manteau en

(1) Le théâtre du boulevard donne, par sa gravure, un renseignement singulier sur la disposition de la scène, et cette disposition, si elle ne s'applique pas précisément au théâtre de Nicolet, est curieuse, et pouvait être fréquente, surtout aux théâtres qui, comme celui de l'Écluse, étaient au coin de deux rues.

C'est toujours sur une étroite estrade que se passe la parade, mais ici cette estrade est à l'angle d'une maison comme un balcon d'encoignure, de sorte que les acteurs pouvaient alternativement être vus du public des rues qui se croisaient; le coin de la maison pouvait aussi servir de coulisse.

Maintenant, cette gravure est-elle bien du temps, n'a-t-elle pas été faite après coup? Elle montre, en dessous, un public assez compacte et qui semble s'amuser.

criant. — Jeu de scène accompli d'une façon, dit-on, extra-comique, et qui excitait infailliblement le rire de la plus spirituelle des nations.

Le succès de Nicolet était tel qu'il fut appelé, en 1772, chez Mme Du Barry, à Choisy-le-Roi, où il joua devant Louis XV. Ce fut à cette occasion que la salle des Grands-Danseurs prit le nom de théâtre des Premiers-Danseurs du roi. — De plus, la parade fut supprimée, et, pour rire, le public dut toujours payer son entrée.

Ce fut seulement en 1792 que le titre du théâtre changea encore en celui de Théâtre de la Gaîté ; et de nouveau, tant les vieux usages administratifs ont la vie dure, la parade fut imposée à ce théâtre comme aux autres.

Jusqu'à l'Empire, les parades furent presque exclusivement politiques, mais elles ne changèrent pas pour cela leur style souvent ordurier ; elles ne diminuèrent pas en nombre, et un public assidu les suivit toujours jusqu'à leur disparition.

Il ne faut pas, au reste, s'étonner de ce goût pour le dialogue salé et pour le théâtre en plein air.

Aristophane et les Atellanes n'y regardaient pas de si près, et c'est beaucoup d'avoir à citer cette antique autorité dans un pays comme le nôtre, où l'éducation classique tient une place si énorme.

Quant à aimer le théâtre de jour et en plein vent, c'est un goût universel et persistant.

Les Romains (exemple classique encore) allaient au Cirque dans le jour. — Les Chinois donnent

leurs représentations dans le jour aussi, — et nous nous souvenons avoir vu en Italie, il y a quelques années, notamment dans le Borgo romain, de petits théâtres de société disposés d'une manière permanente pour jouer autrement qu'aux lumières. Nos cafés-concerts d'ailleurs sont, en été, une preuve de la répulsion qu'éprouve souvent le public à aller s'enfermer le soir pour assister à un spectacle.

Mais avant de passer à l'analyse de certaines pièces du répertoire que l'on jouait ainsi en plein vent, nous devons parler de quelques types que nous y rencontrerons, types dont les uns n'existaient pas et dont les autres n'avaient qu'une importance médiocre dans les temps qui ont précédé.

IV

En premier lieu, nous placerons GILLES.

Si ce dernier venait du Giglio de la comédie italienne, il aurait accompli une métamorphose analogue à celle que l'on suppose quelquefois s'être opérée de Pedrolino à Pierrot; — aussi cette origine nous semble-t-elle douteuse.

Parmi les charlatans qui succédèrent à Mondor et à Tabarin, on cite un Gilles le Niais, qui avait de la réputation vers 1645. C'est sans doute à ce personnage, ou à une imitation de sa personnalité, qu'est due la présence d'un Gilles dans quelques pièces du théâtre de Gherardi.

Mais ce fut seulement vers la fin du XVIIe siècle que le type de Gilles fut clairement établi; il ne fut qu'une concurrence suscitée à Pierrot, dont le succès était brillant et fructueux, et il est possible en même temps que le souvenir de Giglio, ou celui de Gilles le Niais, ait servi à nommer le nouveau personnage. Le premier des Gilles, après 1700, fut un nommé Maillot, et d'abord il joua les rôles de Pierrot sous le pseudonyme de Gilles; comme il avait du talent et qu'il réussit, son nom de guerre servit à désigner l'emploi. Ainsi fut créé le Gilles, qui prit par la suite une place assez importante dans les parades des boulevards et y fit oublier presque complétement le Pierrot français, ainsi que nous serons à même de le remarquer (1).

V

A côté de Gilles, mais beaucoup plus tard, nous trouvons Bobêche.

Il est aussi de création relativement récente; il apparut vers 1807 ou 1809, et son succès fut bien établi de 1810 à 1820; il donnait ses parades au

(1) Le Gilles des Parades était assez connu au commencement de ce siècle pour que, dans *Cadet-Roussel professeur*, en parlant à un de ses élèves, Cadet-Roussel se servit du nom de Gilles pour faire un calembourg : « Il y a deux sortes d'arts dans la déclamation : l'art » noble et l'art gilles. Toi, tu es *l'art gilles.* »

boulevard du Temple, et ne se séparait jamais de ses deux compères, Galimafré et Faribole. Tous trois exerçaient en plein vent devant le théâtre de la Gaîté.

Bobêche avait un réel talent comique et qu'il faut savoir découvrir au milieu des ordures qu'il accumulait pour faire rire son public. Il était de beaucoup supérieur à ses deux compagnons : c'était un type de niais caustique. Il était, raconte-t-on, fort spirituel, et beau garçon, comme au reste, chose singulière, presque tous les artistes qui ont réussi dans les rôles tels que Pierrot, Janot, Jocrisse, etc., qui semblent réclamer un physique gauche et une figure laide.

Bobêche fut une contrefaçon heureuse et populaire de Jocrisse, dont il portait le costume : il avait les bas bleus, le gilet rouge, la culotte jaune, la perruque rousse et le chapeau gris, auquel il avait ajouté des papillons attachés sur des fils de fer. Il quitta Paris et se retira, croyons-nous, à Rouen.

Galimafré, grand, long, maigre, était triste et sombre; il affectait la misanthropie; son costume était celui des paysans du XVIIIe siècle, tels qu'on les voit encore à l'Opéra-Comique. Il mourut il y a peu d'années dans ce dernier théâtre, où il était depuis longtemps machiniste.

Faribole était un paillasse et en portait le costume.

Bobêche et Galimafré (dont les vrais noms étaient Antonin et Guérin) ont eu les honneurs de la scène.

Les figures de cire les ont longtemps promenés dans les foires, assis à la même table et revêtus de leurs costumes bien connus.

VI

Un peu avant Bobêche, était apparu Paillasse qui devint aussi, vers la fin du XVIIIe siècle, un personnage important de la troupe des parades.

Quelle fut son origine ?

Il semble qu'il y eût deux sortes de Paillasse.

Le Paillasse italien d'abord, le Pagliacco des troupes de 1570 ; il était vêtu de blanc et portait de gros boutons à son costume. Ce rôle ne semble pas avoir beaucoup fait parler de lui.

Ensuite nous trouvons dans les types populaires français une origine plus simple et plus certaine de Paillasse. Nous avons vu que la parade la plus célèbre était celle du théâtre de la Gaîté, chez Nicolet ; ne disait-on pas :

De plus fort en plus fort, comme chez Nicolet !

Dans une petite comédie, *Sganarelle ruiné*, peut-être imitée de Molière (car ces théâtres secondaires avaient parfois l'instinct dramatique), Sganarelle, n'ayant plus de quoi se vêtir, se taillait un habit dans la housse de sa paillasse. Il en prit le nom et conserva le costume à carreaux blancs et bleus, à

carreaux de cette vulgaire toile à matelas bien connue, qui tend aujourd'hui à disparaître devant le luxe et la fabrication plus soignée des coutils.

Paillasse, dès la fin du XVIIIe siècle, fut l'acolyte inévitable de Gilles et de Bobêche; il y eut des Paillasses à carreaux rouges, mais le vrai Paillasse conserva les couleurs blanche et bleue; son costume se composait de bas bleus, d'une culotte courte bouffante pareille à la blouse, d'une blouse à ceinture, et d'un serre-tête noir. Nous nous souvenons de l'avoir encore vu ainsi vêtu sur l'ancien boulevard du Temple.

On a pu aussi voir un dernier Paillasse obstiné survivre à ses contemporains, comme le coucou a longtemps encore fait le service de Versailles malgré les chemins de fer. Ce Paillasse, débris d'une autre époque, était vêtu de toile à carreaux rouges; il mangeait de l'étoupe enflammée, tirait de son estomac 100 mètres de rubans, faisait l'équilibre sur une petite échelle, et dansait, les yeux bandés, la danse des œufs aussi bien que la Mignon de Gœthe pouvait le faire. Il exerçait alternativement au Carrefour de l'Observatoire et aux Champs-Élysées, avant les transformations du nouveau Paris auxquelles ce saltimbanque n'a pas dû survivre.

Gilles, Bobêche et Paillasse sont les seuls personnages nouveaux et un peu importants que nous verrons apparaître ci-après.

VII

Le principal recueil des Théâtres populaires qui mérite d'être cité est le Théâtre des Boulevards (1756).

Fort recherché des curieux, ce répertoire contient d'excellentes comédies, *Cassandre aux Indes* par exemple, mais elles sont d'une trivialité et surtout d'une obscénité de langage indescriptibles, la plupart des titres même ne peuvent guère que s'indiquer; ils évoquent les idées les plus lestes; *le Marchand de M....* est encore un des plus innocents.

Il ne faut pas au reste, nous l'avons dit, se scandaliser ni s'étonner beaucoup de l'indécence de ces farces — les gravures de Rabelais au XVIe siècle, celles de quelques danses de Callot au XVIIe, prouvent que les yeux de nos ancêtres étaient encore moins susceptibles que les oreilles de nos grands-pères.

Essayons de détacher quelques bribes de ce théâtre malaisé à manier.

Gilles a pris la place du classique Pierrot trop discret, il est valet de Cassandre et c'est surtout de ses rôles qu'il est difficile d'extraire quoi que ce soit à cause des plaisanteries cyniques et des équivoques.

Le Marchand de M.... (qui était, dit-on, de Piron et c'est cette tradition qui nous engage seule à en

parler) consiste dans la manière dont Arlequin amène Gilles à recevoir des coups de bâton. Arlequin a vendu à un apothicaire, en guise de miel, un petit baril qui sent bien mauvais; Gilles, sur son conseil, porte au susdit marchand un gros baril de même espèce, et ne voit que des triques là où il espérait de l'or.

Dans le *Remède à la mode* Arlequin se déguise en monstre et se fait mener en laisse par Léandre, son maître, qui ne peut parvenir à voir Isabelle, pupille de Cassandre. Léandre dit que son monstre est issu d'un hanneton et d'une belette et offre de le vendre à Cassandre pour garder la vertu de sa pupille.

Arlequin fait mine de dévorer Cassandre afin de mieux le convaincre de sa férocité; mais le vieux jaloux devine la comédie, et, pour échapper aux coups, Arlequin abandonne sa peau entre ses mains.

Deux autres tentatives pour enlever Isabelle ne sont pas plus heureuses; mais à la fin Léandre, en apothicaire, apporte un lavement à Isabelle; nous ne pouvons que faire soupçonner les équivoques de cette scène; Cassandre s'aperçoit trop tard du mal arrivé, il donne sa pupille à Léandre, se promettant in petto de le faire « c... » — Chose qui pourrait advenir car la « chaste Isabelle » nous semble d'une vertu accessible au premier venu.

Dans toutes les pièces de ce répertoire qui consistent le plus souvent à tromper Cassandre, il y a un nerf comique fort remarquable; mais quelle grossiè-

reté et quelle indécence chez ces personnages qu'on retrouve dans les parades identiques!

Isabelle est une coquine fieffée; Colombine est pire que sa maîtresse; et ces deux types, qui dans l'origine étaient pleins de grâce, qui représentaient la jeunesse et l'esprit, l'amour et la vivacité, opposés à la tyrannie et à la vieillesse, se sont peu à peu altérés; toutes deux deviennent aux boulevards les dignes partenaires de Léandre et de Pierrot.

Cassandre, vieux libertin, avare, jaloux, est une contrefaçon du Docteur italien; c'est au reste le tuteur méchant, le vieillard jaloux de toutes les comédies, Arnolphe et Bartholo tout ensemble dans un infime répertoire, avec, en plus, une niaiserie malpropre.

Arlequin, peu employé, est coquin et licencieux, mais c'est encore le meilleur de tous.

Gilles est abominable, bête et ordurier au possible.

Léandre, vantard, élégant râpé, bohème italien, mélange de matamore et de Jodelet, n'est qu'un amoureux dégoûtant et cynique.

Une chose étrange, dans tout ce théâtre populaire, c'est le peu de cas que l'on fait de l'autorité paternelle et de la famille; Cassandre (type adopté comme représentant les tuteurs, pères ou maris, vieux et ridicules, et dont le nom devint proverbial) personnifie le plus souvent cette famille, et voyez le peu de cas qu'on fait de lui!

La jeunesse et l'amour—voilà tout ce qui semble

préoccuper les auteurs—quel que soit au reste le niveau dans lequel ils écrivent. Il est vrai que c'est choses charmantes que la jeunesse et l'amour! et leur prestige s'est si bien implanté au théâtre que l'âge mûr (surtout quand s'y joint la passion amoureuse) a été un sujet éternel de raillerie pour tous les auteurs comiques; lorsque Cassandre personnifie, dans le répertoire populaire, l'autorité paternelle malproprement ridiculisée, il ne sape pas plus cette autorité que Bartholo, Arnolphe ou Harpagon. La cour du grand roi est en partie la cause de cette tendance satirique; elle l'a renforcée par son goût pour la jeunesse, par ses encouragements aux intrigues, et les dernières, longues et moroses années de Louis XIV, se survivant à lui-même, n'ont pu effacer le souvenir brillant de la cour pendant les fêtes de la minorité et de la première jeunesse. Tout cela est venu jusqu'à nous, transmis par le théâtre classique du XVIIe siècle autant que par une sorte de loi nécessaire de notre espèce qui se tourne plutôt vers l'avenir que vers le passé; et qui instinctivement prend le parti de la jeunesse qui commence, contre la vieillesse qui finit.

Les répertoires des parades et arlequinades devaient avoir bien d'autres ressources que les pièces indécentes dont nous avons parlé tout à l'heure; le théâtre des Boulevards a dû laisser de côté un grand nombre d'anciens canevas plus réservés — c'est sans doute à l'arrangement de l'un de ceux-ci qu'il faut rapporter par exemple le *Tableau parlant* d'An-

seaume et Grétry (20 septembre 1769) que sa réputation nous engage à mentionner ici.

C'est une arlequinade assez élégante, où figurent Cassandre, Isabelle, Colombine, Léandre, Pierrot.

L'intrigue est d'une grande simplicité. Cassandre, d'ordinaire égoïste et cruel, ne s'oppose que pour la forme au mariage de Léandre et d'Isabelle. C'est donc un faux Cassandre. Il place sa figure au milieu d'une toile peinte, à la place de son portrait, et consent au vœu des amants dès l'instant qu'ils s'adressent à son image.

Pour critiquer aussi certaines formes théâtrales du temps, pour les parodier, on employa souvent les types populaires. Nous avons déjà vu Arlequin parodiant les opéras. Cassandre lui-même, ordinairement au deuxième plan, servit à ridiculiser la manie, déjà vieille à cette époque, des tragédies à dénoûments sombres et sanglants.

Le numéro d'avril 1775 de la correspondance secrète de Métra, nous apprend qu'un sieur Doucet (un pseudonyme sans doute) écrivit un drame intitulé : *Cassandre, ou les effets de l'amour et du vert-de-gris.*

En voici le sujet :

Cassandre, père de famille âgé, éprouve une passion adultère pour Jacqueline, que Cassandre fils doit épouser le jour même. Mais ce mariage, Cassandre père l'ignore encore ; il sait seulement qu'il a un rival et la jalousie l'égare. Il a un songe,

comme dans toutes les tragédies, et ce songe est à faire dresser les cheveux sur la tête.

Cassandre veut empoisonner son rival dans du ratafia mêlé de vert-de-gris. Le fils Cassandre boit, et on vient annoncer qu'il va mourir.

Au deuxième acte, Cassandre est arrêté comme coupable de meurtre; il est au Châtelet, et ne peut vivre avec l'idée qu'il sera roué en place de Grève.

Il demande du vin, y verse le reste du vert-de-gris et s'empoisonne. Le geôlier, altéré comme tous les geôliers de comédie et croyant à de bon vin, boit et s'empoisonne aussi.

Mais voilà que Mme Cassandre accourt avec son fils, purgé seulement; — tous deux viennent pour rassurer Cassandre. Le fils a chaud; il boit un verre de la fameuse bouteille, bouteille inépuisable, et tombe mort sur le geôlier, — qui tombe mort sur Cassandre, — qui tombe mort sur Mme Cassandre, — qui se trouve étouffée sous ce tas de cadavres.

La pièce avait-elle été vraiment écrite? Nous n'osons l'affirmer; mais elle passa à cette époque comme une heureuse parodie des dénoûments sanguinaires.

VIII

Après le premier Théâtre des Boulevards dont nous venons de parler, vient se placer le Nouveau Théâtre des Boulevards, imprimé d'après les parades du commencement du XIXe siècle; ce théâtre, très-

recherché aussi, contient quelques petites comédies, moins bien faites que leurs devancières publiées en 1756, mais qui ont souvent de la gaîté et ne sont pas aussi ordurières (sans toutefois se faire remarquer par la retenue des propos).

On trouve des échos de tous les types possibles dans ces parades, qui se multipliaient à mesure que le temps avançait. C'était l'époque où la vie moins active, plus modeste, portait à la flânerie, où chacun ne regardait pas le temps comme de l'argent; les tréteaux en plein vent avaient même, au commencement de ce siècle, un public nombreux et plus éclairé sur les choses de théâtre qu'on ne peut le croire à présent, surtout si on prétendait en juger par l'indolence générale du public actuel, ou plutôt par l'absence de ce qu'on peut appeler le public, — car il ne suffit pas qu'une salle soit bondée de monde pour qu'elle renferme un public.

C'est dans ce Nouveau Théâtre des Boulevards qu'a été recueilli :

Pierrot ou la ronde chit-chit! Un revenant simulé effraie Pierrot, engagé tout nouvellement dans l'état militaire; on y trouve les plus anciennes plaisanteries sur l'exercice du fusil et la naïveté des conscrits.

Gringalet homme de lettres et Galimafré homme d'esprit, renferment ces deux types secondaires, qui ont eu leur célébrité. On y voit de plus Frontin, bien déchu de son ancienne élégance.

Gringalet est sur le point d'écrire une pièce qui

fera du bruit; il a l'intention de faire tirer sur les acteurs et sur le parterre. Il propose des questions et fait des réponses malpropres, dont une accuse la persistance de la vieille plaisanterie gauloise :

Quoi de plus paresseux qu'une vache? la femme; la vache porte les cornes, la femme les fait porter au mari.

FRONTIN. — Ce que tu dis là est insolent, et tu mériterais que ces dames qui nous écoutent tombent sur toi, toutes ensemble, quand tu vas descendre.

GALIMAFRÉ. — Ah! ouais! je n'pa'le pas des dames de Paris, du tout, du tout.

GRINGALET. — Et quelles dames, donc?

GALIMAFRÉ. — De celles de Versailles.

A la bonne heure.

La réplique de Frontin indique bien la situation de la parade en plein vent.

Digne interlocuteur de ses compagnons, Galimafré a laissé (ceci donne une idée du personnage) la chatte faire ses petits dans la perruque de Cassandre.

Bobêche, dans le *Dépôt,* chargé de remettre à Léandre, de la part de son maître Valère, argent et diamant, escamote le tout.

Bobêche vient alors en commissaire se condamner lui-même, et, bien entendu, le commissaire est la caricature de l'autorité, comme dans tout le petit répertoire populaire; il rédige le procès-verbal et dit :

« Condamnons ledit B... à avoir la tête tranchée, à être pendu » jusqu'à ce que mort s'en suive, rompu, brûlé, ses cendres » jetées au vent, puis fouetté, marqué et mis aux galères à » perpétuité; en cas de récidive....., etc. »

Dans les *Valets gourmands*, Bobêche, qui sert chez Cassandre, et Frontin chez Isabelle, sont deux vrais gredins; en dévorant les provisions de leurs maîtres, ils racontent leurs antécédents. Frontin a été pendant cinq années « faucher le grand pré » (la mer) pour avoir dévalisé une diligence versée et mis de côté quelques paquets; — c'est la même action que celle de Crispin des *Folies amoureuses*, mais que la morale du temps fait voir sous un jour plus sombre. Quant à Bobêche, il a aussi, comme son ami Frontin, été aux galères, parce qu'il a eu la gale; l'explication qu'il donne est malpropre, mais caractéristique de la poétique du répertoire des boulevards en plein vent. Voici ce qu'il raconte :

« Le ventre vide, il s'endormit sur la voiture d'un meunier; » le lendemain, au réveil, il se secoue, gratte ses démangeai- » sons, et parcourt Paris. Vers midi, comme le soleil chauf- » fait, il se met à se gratter vigoureusement contre la porte » d'un orfèvre; cette porte cède sous son poids et Bobêche » tombe en dedans à la renverse; personne dans la boutique! » et partout des diamants, de l'or, des bijoux. Ah! si, il y » avoit quelqu'un, un chat. Bobêche se dit qu'on volera le » marchand, et pour lui rendre service, il met les marchan- » dises dans un grand sac, puis, sans y penser, par hasard, » il l'emporte sous son bras. Les gendarmes ne voulurent pas » entendre ses explications, et il fut envoyé aux galères. »

Tirlipiton ou Arlequin invisible est un assez joli scénario, sur lequel a été fait il y a quelques années, si nous ne nous trompons, le *Tricorne enchanté*.

Arlequin, alerte, vif, naïf, et en somme honnête,

est pris, par suite de son étourderie, aux piéges de trois filous. Son maître l'envoie chercher : « Un » chapeau neuf, d'ancienne forme, pour lequel il » pourra dépenser un louis ; » — il devra rapporter l'argent s'il lui reste quelque chose. Dans sa préoccupation, Arlequin comprend qu'il faut qu'il rapporte : « Un chapeau à cornes, vieux, qui soit neuf » et qui coûte un louis. » Trois coquins lui offrent et lui persuadent d'acheter, pour sa pièce d'or, un chapeau qui rend invisible quand on prononce le mot de Tirlipiton. Son maître Orgon, auquel il raconte, tout heureux, la belle acquisition qu'il vient de faire, lui met le chapeau sur la tête et lui prouve, malgré ses « Tirlipiton, » qu'il le voit et peut le rosser à coups de canne. Arlequin se désespère, car il est fidèle.

Dans une autre pièce, Arlequin, au service de Cassandre, cherche à être utile au fils de son maître, mais ne se gêne pas pour tourmenter le vieillard. C'est dans la *Belle-Mère*, la meilleure comédie du recueil, et par laquelle nous terminerons ce qui regarde ce répertoire des Boulevards. Cassandre, remarié, veut déshériter son fils; Léandre est chassé de chez son père; Me Minute, notaire, rédige le testament. Cassandre laisse à Arlequin, auquel un faux attendrissement fait pousser à chaque moment des cris de reconnaissance : « Quatre pièces » de terre, situées..... sur la fenêtre, dans quatre » pots peints en vert. » Après avoir dicté son testament, Cassandre, fatigué, désire se restaurer. Ici

vient une scène excellente, selon nous, et que nous transcrivons. Cassandre, paralysé, est dans son fauteuil :

CASSANDRE. — Mon ami Arlequin, il me semble que j'ai appétit, et que je mangerais bien quelque chose de succulent; voyons, que me conseilles-tu de faire acheter pour mon petit repas?

ARLEQUIN. — Eh! monsieur, un dindon, bien gras...

CASSANDRE. — Un dindon, mon ami, tu as raison... combien cela me coûtera-t-il?

ARLEQUIN. — Ah! mon Dieu! pour 7 à 8 francs...

CASSANDRE. — 7 à 8 francs! aye, aye, aye! c'est trop cher, c'est trop cher.

ARLEQUIN. — Eh! bien, une bonne volaille.

CASSANDRE. — Ah! oui, une volaille. Ma femme sera bien aise que je mange une volaille. Combien crois-tu...?

ARLEQUIN. — C'est l'affaire de 5 à 6 francs.

CASSANDRE. — 5 à 6 francs! Ouf! aye! aye! ouf! Tu veux donc me ruiner, coquin? c'est trop cher!

ARLEQUIN. — Ne voulez-vous qu'un petit poulet?

CASSANDRE. — Oui, un poulet sera suffisant.

ARLEQUIN. — Bien gras, bien dodu...!

CASSANDRE. — Bien dodu!

ARLEQUIN. — Cela vous coûtera...

CASSANDRE. — Cela me coûtera?

ARLEQUIN. — 50 sous ou 3 livres.

CASSANDRE. — 50 sous, 3 livres! c'est trop cher, c'est trop cher!

ARLEQUIN. — Eh! bien, voulez-vous un petit pigeon?

CASSANDRE. — Un petit pigeon? c'est fort bon à la crapaudine.

ARLEQUIN. — Monsieur, pour 24 ou 30 sous...

CASSANDRE. — C'est trop cher! c'est trop cher! enseigne-moi autre chose, ou tais-toi.

ARLEQUIN. — Eh! que diantre voulez-vous que je vous enseigne pour moins de 30 sous? Ah! voulez-vous, monsieur, un biscuit dans un verre de vin?

CASSANDRE. — Oui, c'est léger. Combien cela coûtera-t-il?

ARLEQUIN. — Un demi-setier de vin de 4 sous et un biscuit de 3.

CASSANDRE. — Cela fait?

ARLEQUIN. — Juste 7 sous.

CASSANDRE. — C'est encore beaucoup d'argent!... mais il faut bien passer quelques dépenses à un malade.

ARLEQUIN. — Houe! le vieux ladre!

CASSANDRE. — Va, Arlequin, va, mon ami, va chercher un biscuit et un verre de vin.

ARLEQUIN. — Monsieur, j'y cours.

Puis, comme Cassandre se sert difficilement de ses bras, Arlequin, de retour, va lui faire manger son dîner.

ARLEQUIN. — Attendez, monsieur. (Il lui enveloppe la poitrine et les bras d'une serviette.) Là, voilà votre bavoir. Je vais vous faire manger par derrière.

CASSANDRE. — Comme il te plaira.

(Arlequin trempe le biscuit, le fait égoutter dans la bouche de Cassandre qui l'ouvre bien grande, et mange lui-même au lieu de le faire manger.)

ARLEQUIN. — Voilà déjà une bonne bouchée, monsieur?

CASSANDRE. — Mais donne donc! donne donc!

ARLEQUIN. — C'est déjà avalé? Peste! comme vous y allez, monsieur. Voilà la seconde.

(Il recommence, puis il boit le vin et égoutte le verre dans la bouche de Cassandre.)

CASSANDRE. — Comment un biscuit et un verre de vin ne font pas plus d'effet que cela!... je comptais reprendre des forces...

ARLEQUIN. — Il faut en reprendre un semblable.

. . . . . .

A la fin de la scène, Arlequin emporte Cassandre sur ses épaules, en le cognant affreusement à toutes les portes. Puis il y a dans la suite une réminis-

cence du *Malade imaginaire;* Cassandre fait le mort; la méchanceté de sa nouvelle épouse se dévoile et Léandre rentre en grâce.

IX

Après ce Nouveau Théâtre des Boulevards, on trouve les *Parades de Bobêche.* Elles ne renferment pas d'action. Bobêche est tantôt maître, tantôt valet, dans un dialogue à deux ou trois personnages au plus; ses plaisanteries sont de celles que l'on n'entend plus même dans les foires les plus lointaines; tout le talent comique est noyé dans la niaiserie et l'ordure. Nous devons cependant nous en occuper, car Bobêche eut, comme Arlequin, les honneurs du livre. On fit des *Bobêchianas*, on publia ses aventures.

L'avarice est la passion dont ses parades tirent les effets les plus gais et les moins indécents.

En condition chez un avare (*les Deux Avares*), Bobêche pile des cailloux dans un mortier pour avoir de l'or. Son maître lui dit :

« Bobêche, tu vas le long des rues, regarde bien à tes pieds » si tu ne trouveras pas quelques carottes, quelques navets; » ce sont de ces petites douceurs qu'un bon maître ne refuse » pas à son domestique. »

Puis il l'envoie chercher deux minces tartines pour leur déjeuner. Survient un second avare; ils

cachent leurs tartines. Le nouveau venu a trouvé à placer pour lui et son confrère 3,000 écus à 5 o/o par heure pour quinze jours, avec 15,000 fr. de diamants en garantie; on enferme l'argent dans une caisse, et pour que le bois ne se dessèche pas, on la descend dans un puits. Ensuite on invite à déjeuner cet excellent ami; le premier avare rogne un peu sa tartine et celle de Bobêche... qui voit sa portion prise un moment après. Le ventre vide, il devra garder le trésor; la nuit vient, et Bobêche fait son lit avec une botte de paille qu'il dispose par poignées, en leur donnant les noms les plus doux d'une luxueuse literie.

Des voleurs, puis une patrouille, viennent troubler le sommeil du malheureux Bobêche que, finalement, son maître jette dans le puits et ne consent à tirer de là que lorsqu'il est bien sûr de retrouver son argent intact.

Puis Bobêche est mis à la porte; que fera-t-il ?

« Il n'a plus qu'à aller se noyer dans un demi-cent de fa-
» gots ! — Si j'avais là du poison pour me servir de potence,
» je crois que je me brûlerais la cervelle à coups de pied
» dans le ventre ! »

On trouve dans les naïvetés de Bobêche d'anciennes bêtises qui font toujours la joie des enfants. — Comme le baron de Munchaüsen, il chasse les bécasses avec une écumoire et un marteau. — Il raconte l'histoire de l'invalide Brûle-Moustache qui, comme le capitaine Castagnette, a deux têtes

de bois à son service. — Azor, chien de Cassandre, a avalé chez un épicier une tonne d'huile; Bobêche ne veut pas payer, il laisse Azor et raconte :

« J'ai mis une mèche sous la queue du petit chien, je l'ai » pendu au plancher, j'ai allumé la mèche et j'ai dit qu'on la » laisse aller jusqu'à ce qu'il n'ait plus une goutte d'huile dans » le ventre... c'est Azor qui éclaire la boutique! Oh! ça fait » une superbe illumination, on vient la voir du port Saint- » Bernard avec des béquilles. »

Dans une parade, on trouve déjà un mot qui eut bien du succès naguère dans la *Belle-Hélène*. M. Vétille, savetier, veut marier sa fille à Lafleur, domestique. — Opposition de Mme Vétille et bataille; enfin arrive Lafleur :

« — Monsieur est laquais? — Je suis confident. — Monsieur » est confi?... Confit! qu'est-ce que c'est? — Je dis confident! » — Confit, dans... dans quoi? Voyons, est-ce dans du » vinaigre? — Non, madame, je suis confident de mon maître, » son homme d'affaires. »

Bobêche s'occupe aussi d'arithmétique; nous ne pouvons donner ses meilleurs problèmes, très-orduriers; un, plus admissible que les autres, expliquera son système :

« De 12 ôter moitié reste 7. La preuve? Écrire en chiffres » romains XII, couper en deux, $\frac{\text{VII}}{\text{AII}}$, envoyer le bas au diable, » il reste VII. Donc de 12 ôter moitié, reste 7. »

Nous bornerons là notre examen, déjà trop long; les plaisanteries de Bobêche ne nous paraissent pas avoir justifié sa réputation.

La parade est morte avec Bobêche.

Les derniers tréteaux des farceurs en plein vent étaient situés à côté de l'hôtel Foulon, sur l'emplacement duquel fut construit le Théâtre-Historique — tout ce coin n'existe plus que sur des gravures.

Aujourd'hui la parade ne se trouve même plus chez les saltimbanques des grandes fêtes parisiennes du 15 août ou de la Foire au Pain d'Épice ; il y a trop de monde, le public compacte fournit de trop grosses recettes pour que les troupes exécutantes perdent leur temps aux bagatelles de la porte.

Si l'on veut encore savoir ce qu'était l'ancienne parade, c'est dans les petites villes de province qu'il faut aller la chercher. Là, les traditions reparaissent pour le public paysan que le théâtre moderne n'a pas blasé. Là, on retrouve les longues scènes au-devant des grands tableaux peints couverts de monstres et de femmes géantes ; là on revoit Pierrot, Cassandre, mais plus souvent encore Paillasse, Bobêche, Janot ou Galimafré, qui n'a plus de nom — c'est le *pitre ;* avec lui et toujours vient le maître qui administre les coups de pied.

L'esprit y est parfois salé ; une plaisanterie assez innocente et fort appréciée du public villageois a été entendue un jour par nous.

— Dans quelle ville es-tu né? demande le maître à son valet. — A Lupot. — Qu'est-ce que cela? — Lupot! c'est une fameuse ville, allez! c'est grand! grand comme... — Comme Paris? — Oh! non. (Le maître nomme plusieurs villes, et surtout celle où l'on se trouve; le valet répond toujours non.) — Lupot, dit-il enfin, c'est une ville où il y a 30 chiens et 15 habitants, et quand on crie au voleur, tout le monde se sauve.

X

La véritable arlequinade, celle contenant les seuls types d'Arlequin, Pierrot, Colombine, Cassandre, a pour ainsi dire aussi disparu peu à peu; on n'en trouve plus que de rares exemples.

La pantomime a conservé le plus longtemps ces personnages classiques; le théâtre des Funambules lui a servi de refuge et c'est ici que nous aurions dû examiner son répertoire si l'importance du rôle de Pierrot ne nous avait engagé à en parler dans le chapitre consacré à ce dernier personnage.

Le Cirque représenta longtemps aussi la pantomime d'*Arlequin statue;* nous l'avons vue, et nous l'avouons, ces types italiens, malgré l'abus qu'on en a fait, malgré la trivialité qui les a souvent déformés, ces types nous semblent toujours charmants et gais. Arlequin gambadant et enlevant Colombine, Pierrot rossant Cassandre, nous font toujours rire. Dans *Arlequin statue*, notamment, il y avait une scène dans laquelle Pierrot, sur un piédestal, obéissait à une mécanique tournée par Cassandre; chaque tour de roue amenait une volée de bois vert que Pierrot déchargeait avec précision sur le dos

courbé du vieillard qui ne savait d'où lui tombait l'aubaine. A quel temps remonte cette pantomime? La musique peut nous servir indirectement de guide. C'est sur la ritournelle du premier air de Leporello du *Don Juan* de Mozart que Pierrot, par tradition, lève et abaisse son bâton ; ceci place déjà la pantomime vers la fin du XVIIIe siècle, mais ce n'est pas remonter assez haut. — Si l'on a choisi cette musique de *D. Juan*, c'est qu'il y avait association d'idées entre *le Festin de Pierre* d'un côté, Arlequin et Pierrot de l'autre. Or si l'on se souvient du prodigieux succès du *Convié de Pierre* joué par tous les Arlequins depuis le commencement du XVIIe siècle, il devient évident pour nous que l'*Arlequin statue* n'est qu'une pantomime dérivée du premier canevas du *Convivato di Pietra,* dans laquelle Arlequin a comme un reflet de D. Juan, et où Pierrot rappelle à la fois Sganarelle et le Commandeur.

En 1840 on essaya à Paris, sur un théâtre plus élevé que celui des Funambules, une restauration de la pantomime avec les types italiens. Comme au XVIIe siècle déjà, ce furent des Anglais qui apportèrent sur le théâtre des Variétés une imitation parfois trop poussée au sombre des anciennes arlequinades : ces acteurs fort lestes, très-bons mimes, ne plurent pas au public français qui trouva lugubre l'intervention sur la scène d'une guillotine décapitant Pierrot et regarda comme peu comique la course du décapité après sa tête. L'entrain des artistes ne put les sauver d'une chute.

Plus près de nous, un auteur éminent tenta de remettre au théâtre non pas l'Arlequinade, mais la classique troupe italienne de Gherardi, et si le succès ne fut pas excessif, du moins l'œuvre resta comme une charmante comédie et un pastiche des mieux réussis.

Nous voulons parler des *Vacances de Pandolphe* de G. Sand (1852, th. du Gymnase), pièce par l'examen de laquelle nous terminerons ce chapitre.

C'est une restauration de sentiments simples et primitifs avec les costumes du XVIIe siècle.

Pierrot, au lieu d'être lourd comme l'antique Pierrot, ou cynique comme le moderne, est redevenu ici le charmant Pedrolino : tendre, doux, innocent, il aime la nature et aussi Violette; il est au service du docteur Pandolphe, excellent homme qui, pour échapper aux intrigues, aux procès, se sauve à la campagne bien décidé à y vivre en paix. Mais il se trouve de nouveau rejeté au milieu des affaires et des projets de mariage.

Violette hérite subitement, et tous les prétendants à sa fortune, parents éloignés (Léandre, poltron râpé, Isabelle et Colombine, intrigantes), tendent leurs piéges autour d'elle. Pour mieux dégager le terrain, Colombine veut séduire Pierrot afin de le détacher de Violette; mais Pierrot est peu façonné aux belles manières. Dans sa simplicité naïve il ne comprend rien à ses avances; elle veut jouer avec lui, soit! — et il propose : « le chêne » fourchu, le saute-mouton, la cabriole, le pile-

» moutarde, la main chaude et le pied de bœuf. » Elle lui donne sa main à baiser, elle sent bon : « Ça fait tourner le cœur ! » s'écrie Pierrot ; tout cela, parce qu'il aime Violette qui devient jalouse et le chasse dans un moment de dépit.

Pierrot veut alors se noyer, mais le docteur le menace de le tuer s'il se jette à l'eau. Pierrot vit par peur ; le docteur arrangera tout.

Violette aime Pierrot, mais si ce dernier lui voit accepter la succession, désintéressé qu'il est, il ne l'épousera pas. — Léandre et ses compagnons se croient maîtres de la fortune, par malheur la succession est mauvaise et a plus de dettes que de biens. Violette ne peut donc être riche, et elle épouse Pedrolino qui ne veut qu'elle, et elle seule.

Cette pièce mettait adroitement à la scène des types vrais, étudiés déjà par l'auteur dans *Masques et Bouffons*. Les soins apportés au dessin des costumes, des allures, à la distribution des rôles, la préface mise en tête de l'œuvre, donnèrent à cette exhibition un intérêt particulier.

JANOT — JOCRISSE

I

Sur des scènes un peu plus élevées que les tréteaux du boulevard, deux types comiques attirèrent longtemps la foule. Ce furent Janot et Jocrisse, deux frères en bêtise, deux niais, dont on trouve les traces en remontant fort loin. Nous commencerons par JANOT.

Ses origines sont comme toujours fort obscures; s'il apparut de bonne heure, son installation dans le théâtre ne se fit que beaucoup plus tard.

On trouve un Janotus de Bragmardo dans Rabelais, lors de la Harangue des cloches. Quelques vers burlesques du XVIIe siècle parlent aussi de Janot, et dans Gherardi, l'*Opéra de Campagne* (1692) contient dans la liste des personnages un Jeannot, Bailli, dont le rôle était joué par Cinthio.

Ce sont à peu près les seules traces que nous ayons

trouvées de Janot antérieurement au dernier quart du XVIIIe siècle; tout à coup, en 1779, l'acteur Volange, qui jouait à la foire Saint-Laurent et en même temps à l'ancien théâtre du sieur de l'Écluse, le théâtre des Variétés amusantes, au coin des rues de Bondy et de Lancry, vint donner, dans une pièce de Dorvigny (1), un éclat inattendu au personnage de Janot.

Janot, ou les Battus payent l'amende, fut joué pour la première fois, le 11 juin 1779. C'est de la grosse farce, mais cette grosse farce a fait énormément rire nos pères. La pièce est pour ainsi dire sans intrigue; le héros aime la fille de Simon, un savetier qui loge près de ses maîtres, les époux

(1) Dorvigny est une des physionomies littéraires les plus curieuses du XVIIIe siècle; plein d'esprit, mais sans conduite, il partageait sa vie entre les tréteaux des farceurs du boulevard et les cabarets.

Presque toujours ivre, il faisait pour un peu d'argent quelques pièces dans le goût populaire, ne s'inquiétait plus du succès qu'elles pouvaient avoir et retournait insouciamment au cabaret de Ramponneau, aux Porcherons, où il se rencontrait avec le paradiste Taconnet. Là, il passait des heures entières à étudier des types populaires qu'il mettait ensuite sur la scène.

Ramponneau était au reste un cabaret classique où la meilleure société se rendait incognito; Ramponneau s'appelait Grégoire, et c'est probablement lui que Sedaine a voulu désigner dans *Richard Cœur-de-Lion*, quand il dit par la bouche du troubadour Blondel déguisé en aveugle :

. . . . . .

Moi, je suis comme GRÉGOIRE,
J'aime mieux boire.

Dorvigny passait pour être un fils naturel de Louis XV, auquel, dit-on, il ressemblait d'une façon extraordinaire; quoi qu'il en fût, il mourut en 1812, dans une profonde misère. Son *Janot,* qui avait fait tomber 500,000 écus dans la caisse des Variétés amusantes, lui avait rapporté 100 écus.

Ragot, fripiers — (nous sommes loin de la comédie de Marivaux); au lever de la toile Janot est resté dans la maison où il surveille le pot-au-feu.

On l'appelle, il renverse tout, tombe dans l'escalier, et fait son entrée la tête la première; il s'est foulé le pied. Lorsque son maître l'interroge, il brouille tous les mots; ainsi racontant qu'il a été à la boucherie, il dit : « J'ai

» pris un bon pot-au-feu pour demain dîner avec vot' com-
» père, qui est tout de la tranche, qui doit venir avec sa
» femme, pesant 5 livres, sans os du tout. »

Ce genre d'esprit nous semble à présent bien terne. Amoureux de Suzon, il lui demande un rendez-vous, et en attendant la clef que la belle doit lui jeter par la fenêtre, il éteint sa lanterne qu'il ne quitte jamais, même dans le jour. La nuit vient; Simon, voyant qu'on en veut à sa fille, coiffe Janot avec le contenu malpropre d'un vase que nous n'avons pas besoin de nommer. Janot flaire sa manche : « C'en est! » dit-il. Dodinet, employé de l'octroi, vient et apprend à Janot que des coups peuvent rapporter quelque chose, il lui enseigne qu'il faut aller se plaindre au commissaire; pendant sa conversation avec Janot il trouve que cela sent fort mauvais, et dit à Janot à chaque moment : « cela sent mauvais de ce côté, changeons de place! » Et il ne s'aperçoit pas que c'est son interlocuteur qui empeste. Janot va chez le commissaire et s'explique mal; on lui fait payer les frais d'avance; il donne l'argent que son maître lui a confié pour aller retirer un gigot

qui cuit dans le four d'un pâtissier. Plus de gigot alors. Ragot met Janot à la porte. Au désespoir, le malheureux se fait donner une gifle par Simon et veut le mener chez le commissaire pour avoir une indemnité ; afin de contraindre Simon à sortir il casse ses carreaux à coups de pierre, et devant le commissaire, au lieu de rien obtenir, il est encore condamné. Il ne peut sortir d'aucun mauvais pas. Misérable, battu, amoureux, il regrette ses maîtres qui le reprennent à leur service; c'est un bon domestique, mais bien malpropre.

C'est dans cette pièce de Dorvigny qu'est entre autres histoires très-connues, la très-connue parmi elles, du couteau de Jeannot : le couteau que Suzon lui a donné, et qui est toujours le même, bien qu'à plusieurs reprises son propriétaire lui ait fait remettre tantôt une lame, tantôt un manche.

Pourquoi ce type eut-il un succès si extraordinaire? Ne serait-ce pas parce qu'on approchait du bouleversement révolutionnaire? Les petits signes indiquent parfois des tendances bien importantes, et, peut-être que pour la foule, Janot, faible, bête, rossé, poursuivi par le commissaire, dépouillé, conspué, personnifiait le malheureux.

La morale de la fin, dans les derniers mots de Janot, semble indiquer une intention conforme à ce que nous supposons ici :

« Les grands comme les petits, les enfants comme les per-
» sonnes, dans le monde comme à l'école, on a beau venir se
» plaindre d'avoir eu des coups, autant de pris ! C'est toujours
» les battus qui payent l'amende. »

La pièce fit courir le tout Paris d'alors. Les succès des meilleures bouffonneries de notre temps ne donnent qu'une médiocre idée de la vogue qu'obtint Janot comme type et comme acteur.

Les mémoires de Bachaumont parlent, en 1779, de Volange comme faisant valoir une « niaiserie » de Dorvigny intitulée : *les Battus payent l'amende*, niaiserie qui en était déjà à sa 90e représentation. Chacun courait la voir; on disait tout bas (en août 1779) que M. de Maurepas avait été collaborateur de Dorvigny.

En septembre, 142 représentations avaient attesté le succès de Janot; pendant le temps qu'avait duré la foire Saint-Laurent, la troupe avait sans cesse donné deux représentations par jour, l'une le matin à la Foire, l'autre le soir rue de Lancry.

Le 21 du même mois, le roi et la reine ne pouvant, par étiquette, se rendre aux Variétés amusantes, on fit venir la troupe à Versailles, elle joua devant la famille royale; le public aristocratique fut satisfait de cette petite débauche, et pour récompenser la directrice, Mlle de Montansier, on l'autorisa..... à augmenter le prix des places de son théâtre; le public payait ainsi le plaisir de la cour.

Le roi, cependant, avait peu goûté les plaisanteries de Janot : « Quoi! ce n'est que cela? » avait-il dit.

Mais son avis fut de peu de poids.

Le 30 décembre, Janot atteignait sa 200e repré-

sentation, et 500,000 livres de bénéfice étaient entrées dans la caisse du théâtre.

Le mot « C'en est! » fut adopté par la mode, (comme de nos jours *Ohé! Lambert* ou *Je me l' demande!*), on trouva la plaisanterie excellente en rappelant que Mascarille de Molière, et D. Japhet de Scarron, recevaient le même projectile que Janot.

On raffolait de Volange, — Volange par ci! Volange par là! les femmes ne parlaient que de lui. Il eut un rhume; les dames envoyèrent savoir de ses nouvelles; les équipages stationnaient à sa porte.

On fit des *Janots* en porcelaine.

On avait fait sur lui mille récits; tantôt c'était un fougueux spadassin, tantôt on l'avait traité comme un laquais. Un jour, disait-on, étant à Saint-Domingue, il avait jeté une piastre dans le parterre qui avait osé le siffler, et le lendemain il avait soutenu des duels par dizaines. Un autre jour, racontait-on, en France, il avait été invité à souper par le marquis de Brancas; il s'y rend en habit de ville; mais ce n'est pas Volange qu'on désirait voir, c'est Janot, et on chasse Volange.

Grisé par le succès, Volange eut l'idée de se risquer sur une autre scène. Il débuta au Théâtre-Italien le 20 février 1780; il y avait foule jusque sur les planches; on paya des places de parterre 36 livres; on se battit aux portes; la cabale se multiplia, elle se fit triple : cabale des Variétés amusantes qui regrettaient leur artiste, — cabale des comédiens italiens jaloux du nouveau venu, — cabale des parents de

Colalto, 1er auteur des *Trois Jumeaux Vénitiens*, refaits par Cailhava pour la scène française (1).

Volange, après un demi-succès, se soutint quelque temps et quitta le Théâtre-Italien pour aller momentanément en province.

Las des voyages, Volange revint aux Variétés amusantes; il y retrouva en 1787 ses anciens succès dans *Jérôme Pointu*, dont il fit un type secondaire qui dura quelques années, et se continua dans un certain nombre de pièces. Cependant il ne s'enrichit pas plus que Dorvigny, car Brazier (histoire des Petits théâtres) raconte l'avoir rencontré en 1805 près d'Ermenonville menant « un petit roman co-» mique en voiture. » — Sic transit gloria mundi.

Tout comme *le Menteur*, Janot eut une suite : *Janot chez le Dégraisseur* par Carmontelle. — C'est la continuation avec insistance malpropre de la même plaisanterie ordurière. Janot, après avoir placé sa veste sous le nez de tous ceux qu'il rencontre, l'a portée chez Simon le dégraisseur; la gar-

(1) La pièce des *Trois Jumeaux Vénitiens* était bien longue pour Volange. Elle avait quatre actes, reposant tous sur un imbroglio contenant un mariage projeté, un autre accompli, une femme et une coquette poursuivant deux frères, puis le troisième pâtissant pour les deux autres.

Les trois frères, c'est Zanetto de Venise, Z. le marin, Z. de Bergame, un honnête homme, un bourru, un imbécile, donc triple caractère : élégant, rustre, niais.

Il y avait un jeu de scène fréquent; l'acteur devait rentrer immédiatement en scène avec une physionomie nouvelle, différente de celle qu'il avait un instant auparavant.

C'est ce qu'on appelle une pièce à tiroirs, chose acceptable en un acte, mais en quatre!

dienne de la boutique a jeté cette veste sur des effets qui en ont été gâtés. Cris des clients; intervention du commissaire. Arrivée d'une comtesse et d'un abbé qui rient de l'aventure; la comtesse est tellement enchantée qu'elle prend Janot à son service.

Ce Janot est si malpropre et la matière sur laquelle il s'appesantit si bien appréciée, que le tout justifie un mot anecdotique. Deux vidangeurs en grande tenue des dimanches, frais et pimpants, vinrent assister à une représentation de *Janot chez le Dégraisseur;* l'un d'eux dit en parlant de l'auteur : « Qui est-ce donc? A coup sûr nous le connaî- » trons bientôt; ce ne peut être qu'un confrère; » il connaît trop bien le métier! » C'était propos bien mérité.

Le mot « C'en est! » amena ensuite une contre-partie : « *Ça n'en est pas!* » par le même Carmontelle. L'allusion cette fois fut propre; la scène se passait dans le même monde. Janot ne veut plus rester chez la comtesse, qui l'a si bien accueilli, parce qu'il a trouvé un « magot, nigaud, lingot d'or, dans une carrière gros comme le poing. » Il rêve grandeurs, et veut épouser Mlle Courtois, femme de chambre de la comtesse. Il a promis à Dodinet de le prendre pour intendant afin qu'il fasse fortune; quand Janot sera ruiné, Dodinet à son tour lui donnera la même place afin de lui rendre la pareille.

Janot prépare sa noce, et invite ses amis.

Le festin marche, Dodinet vient annoncer que le restaurateur demande de l'argent; Janot appelle un orfévre pour lui vendre son lingot... Tout à coup le bruit se répand que « ça n'en est pas, » le lingot d'or n'est que du cuivre. Le restaurateur emporte les restes et veut faire payer les invités, — (c'est un tableau du petit peuple perdu maintenant dans le grand Paris). La fin de la pièce est triste. Passe un philosophe qui fait un sermon sur ce précepte qu'il faut se défier des apparences; Janot le chasse et se désole de sa ruine.

Malgré son succès, Janot resta toujours un type de tréteaux plutôt que de bonne comédie.

Il en fut autrement de Jocrisse.

II

Jocrisse fut un Janot idéalisé.

On le vit sur tous les théâtres; plusieurs générations de spectateurs en rirent également.

Nous croyons que le Jocrisse prit sa première origine dans le Stenterello piémontais, introduit en France lors des rapports fréquents qui eurent lieu pendant les premières années du XVIIe siècle avec la cour de Savoie; la ressemblance du costume de Jocrisse avec celui de Stenterello rend probable la parenté du premier avec le second; Stenterello cependant est d'un esprit plus fin, plus rusé que notre Jocrisse; plus que lui, il s'occupait et s'occupe

de politique, tandis que notre niais ne sort pas du cercle de la famille de M. Duval (1).

Jocrisse apparaît dans les Ballets du règne de Louis XIII; le catal. Sol. nº 3239 note ces deux vers connus :

> . . . . *C'est Jocrisse*
> *Qui mène les poules* . . . . . .

Comme plus tard Janot, Jocrisse portait le plus souvent dans ses fonctions une lanterne allumée.

Il figura pour la première fois à la cour de Louis XIII, dans le *Ballet des Quolibets,* dansé au Louvre par Monseigneur frère du roi, le 4 janvier 1627, ballet attribué au sieur de Sigongnes, et ballet fort libre. Catal. Sol. nº 3265.

Les types italiens semblent l'avoir pendant longtemps rejeté au dernier plan; il eut le temps de faire provision de naïvetés et de sottises pour se présenter devant le public. S'il existait au XVIIe siècle, sa grande réputation ne commença qu'au XVIIIe, et disons-le tout de suite, bien des types secondaires furent des imitations de Jocrisse et le firent oublier; mais à sa louange on peut remarquer que tandis que d'autres acteurs populaires descendaient l'échelle dramatique, Jocrisse la montait, et, sans dépasser de grandes hauteurs, se maintenait dans un répertoire honorable.

(1) A côté de cette origine étrangère, on trouve en France, au commencement du même XVIIe siècle, un Jean Doucet dont le genre d'esprit se rapproche beaucoup de celui de Jocrisse.

Dorvigny, à l'affût des physionomies populaires, sut bien aller chercher son nouveau personnage là où ses plaisanteries balourdes s'étaient conservées par tradition ; ce fut lui qui, comme il avait fait pour Janot, remit en lumière le type de Jocrisse.

Nous ne citerons que les principales pièces où ce dernier puisa sa réputation ; la liste seule des comédies où figure son nom remplirait une longue colonne.

La bêtise naïve, honnête et malicieuse tout ensemble, de Jocrisse apparut pour la première fois en 1792, dans le *Désespoir de Jocrisse* de Dorvigny (1).

Jocrisse entre chez M. Duval tout en avouant qu'il lui a été impossible de jamais rester en place chez aucun maître. Il boit le vin, laisse partir le serin, casse la vaisselle et les meubles, estropie le chat et le chien, favorise l'enlèvement de la fille de son maître ; puis, désolé de ce qu'il a fait, ne sachant comment le réparer, il veut se tuer ; il boit une bouteille sur laquelle M. Duval a écrit « poison ; » il déclare qu'il va mourir. Il n'est qu'ivre, car le poison est du vin d'Espagne exquis auquel tenait M. Duval et que dans son imperturbable sottise, Jocrisse a fini par boire, bévue de plus à ajouter aux autres. Il tend le dos au bâton de son maître, qui pardonne.

(1) Cette pièce présente cette particularité que ce fut dans le rôle du petit Nicolas, enfant qui n'avait à dire que quelques mots, que débuta Mlle Mars.

Le succès encouragea Dorvigny; l'année suivante (1793) il donna deux nouveaux actes : *Jocrisse changé de condition*. Jocrisse a quitté M. Duval, il est chez M. Dupont; le valet et le maître sont également bêtes. Jocrisse nourrit un terne à la loterie et fait sottise sur sottise. M. Dupont rit, Mme Dupont n'est pas contente. Mais il continue à tout casser, vaisselle et vases; il renverse les plats sur le dos de ses maîtres, il barbouille le portrait de Mme Dupont en croyant être peintre; il jette par la fenêtre, comme papiers inutiles, des billets de caisse. Cette fois on le renvoie, mais il comprend la perte dont il a été cause, et rembourse son maître avec son terne sorti enfin à la loterie; il reste alors, car il accomplit son honnête action avec tant de simplicité qu'on ne peut lui garder rancune.

En 1810, vint *Jocrisse maître et Jocrisse valet*, de Sewerin. La bêtise a là deux représentants, elle se décuple par leurs maladresses réciproques; mais le type est comme il le sera toujours, honnête et gai. Jocrisse valet a sauvé un M. Dumont qui, sans le connaître, a expédié à M. Jocrisse une forte somme; c'est Jocrisse maître qui a innocemment empoché l'aubaine, l'erreur est reconnue, maître et valet partagent fraternellement ensemble; ils continueront à tout briser de compagnie. Il y a là quelques grosses bêtises, telles par exemple, celle d'un gigot posé sur un fauteuil et sur lequel s'assoit Jocrisse maître, et celle de la tabatière dans laquelle Jocrisse valet, vu sa camaraderie avec son maître, se croit en droit

de prendre une prise et dans laquelle Jocrisse maître lui serre, afin de lui apprendre à vivre, impitoyablement les doigts.

En 1815, apparaît *Jocrisse chef de brigands*, par Dumersan et Merle (14 septembre 1815). Surnommé Brise-Tout par M. Duval qui, fatigué de voir tout casser chez lui, a fini par le chasser, Jocrisse, au désespoir, tombe dans une forêt au milieu d'une bande de brigands. Il y a là un décor mélodramatique et les brigands s'appellent : Fierabras, Diego, Barbario, Tireverroux. Ils attendent leur chef Brise-Tout, qui doit remplacer Tranche-Montagne. Ce nom de Brise-Tout fait prendre Jocrisse pour le général qui est en retard. « En ai-je cassé! en ai-je brisé! » s'écrie-t-il, et il est élu chef à l'unanimité. Jeté au milieu d'un sombre imbroglio, chef d'une bande noire, il voit ses anciens maîtres arrêtés par ses soldats; toute la maison Duval y passe, monsieur, madame, mademoiselle et son fiancé, Perrette la laitière. Jocrisse regrette de faire enchaîner M. Duval; mais il le doit, il le faut; il se trouve dans une bonne maison et doit faire la volonté de ceux auxquels il commande; cependant son cœur parle en faveur de ses prisonniers, d'ailleurs il ne comprend rien à ce qui se passe, mais pour se conformer aux ordres des brigands, il faut aux voyageurs qui passent qu'il demande leur...—« Mais s'ils n'ont pas de montre, » s'écrie M. Duval. — ... Leur argent. Il prend à monsieur Duval sa canne, pour éviter les coups, et sa tabatière pour s'accoutumer « aux pri-

ses. » En revanche il lui livre le trésor de la bande, compromet celle-ci avec la gendarmerie et finit par délivrer tous les captifs. Il reprend bien entendu son service dans la famille Duval.

En 1816, vint à son tour *Jocrisse grand-père, fils et petit-fils* (11 mai 1816, th. des Variétés), par Dumersan et Brazier, où se retrouvent les mêmes personnages. Ce fut alors la bêtise poussée à la troisième puissance. M. Duval, marchand de faïences, est mis au pillage par la trilogie des imbéciles; Jocrisse père, trop vieux et trop bête, casse tout et se fait servir par son maître : « Je suis chargé comme un âne, not' maître, » s'écrie-t-il, et M. Duval ouvre la porte sans savoir encore que Jocrisse a cassé presque tout le magasin. Jocrisse fils mange les meilleurs morceaux quelque gros qu'ils soient sous prétexte que ce sont des restes et Jocrisset, petit-fils inconnu du grand-père, survient à l'improviste; il répond au nom de Coco et promet de marcher comme maladresse sur les traces de ses ancêtres. Jocrisse fils, et aussi Isidore, fils de Duval, sont mariés secrètement; Jocrisse et son maître, à cette nouvelle qu'ils n'ont pu découvrir jusqu'ici, se traitent réciproquement d'imbéciles; c'est l'égalité parfaite, et pour remettre M. Duval suffoqué de colère, Jocrisse boit la moitié d'un verre d'eau et lui en lance le reste à la figure. Jocrisse, pendant ce temps, continue à casser la faïence, Jocrisset l'imite avec entrain, et en brisant des cruches on trouve le trésor du grand-père Duval, 50,000 francs en or,

perdu depuis longues années. M. Duval continuera donc à héberger comme par le passé cette nuée d'imbéciles, qu'il chasse depuis vingt-cinq ans et qui se renouvelle sans cesse.

Dans toutes ces pièces Jocrisse personnifie le valet dévoué, mais maladroit et bête au possible. — Allant voir par exemple l'heure à un cadran solaire il revient portant le cadran et dit à M. Duval : « Regardez vous-même, monsieur, moi je ne m'y connais pas ! »

Brunet, qui, postérieurement à l'apparition du type, joua les meilleurs Jocrisses, le personnifia si bien qu'au lieu de faire des Jocrissianas, on fit des Brunetianas qui en 1809 avaient déjà seize éditions, — en tête du livre est une gravure coloriée représentant Brunet s'arrachant les cheveux dans le *Désespoir de Jocrisse;* il a des bas bleus, une culotte rouge, un veston marron, un gilet jaune, et une cravate blanche. C'est de ce costume qu'on lui reprochait d'être toujours le même qu'il disait :

« — Comment le même! J'ai quatre toilettes, au contraire : » J'ai la veste, la culotte et les bas de cet habit-là. — J'ai l'habit, la veste et les bas de cette culotte-là. — J'ai l'habit, la » veste et la culotte de ces bas-là. — Et enfin, j'ai l'habit, la culotte et les bas de cette veste-là ! »

On plaça Jocrisse dans mille situations, on en fit même un comparse de féerie, comme par exemple dans *Jocrisse aux Enfers.*

L'heure est venue, Jocrisse doit mourir, et les Parques coupent son fil ; l'Enfer va rire à son tour.

Le tribunal des trois juges l'interroge.

Ton nom ? — Vingt-cinq ans.
Ton âge ? — Gonesse.
Ton pays ? — Jocrisse.

La pièce ajoute un calembour, non pour l'oreille, mais pour l'œil : « Les *Diables rient.* » — Pourquoi est-il aux Enfers ? — Il s'est trompé et a donné à son maître, un médecin, de la mort aux rats dans une gelée ; le médecin est mort :

« Tuer un médecin ! misérable ! » hurle l'enfer.

Malgré les prières de Colifichet, son bon génie, on jette Jocrisse dans la chaudière qui se change en char couleur de rose. Jocrisse profite de sa liberté pour prendre la cruche du nectar destiné à Pluton ; il boit, brise la cruche et voilà tous les serpents infernaux à ses trousses. Suit enfin un enfer grotesque où Proserpine mène Pluton par le nez, où les diables boivent en chantant et en dansant sur les airs alors à la mode de *Démophon* et de *Lodoïska.* Sauf la présence sur la scène de femmes court-vêtues, c'est à peu près l'enfer d'*Orphée aux Enfers.*

Cependant, comme tout s'use, même au théâtre, on épuisa le Jocrisse dans la ligne ascendante et descendante directes ; il fallut alors recourir aux collatéraux, et en 1841 on représenta la *Sœur de Jocrisse*, de MM. Varner et Duvert. Cette pièce eut un vif succès ; bien des gens n'avaient pas vu de Jocrisses sur la scène, car la dernière représentation

remontait à 1816, et la bêtise du héros, quoique renouvelée de celle de ses père et aïeul, sembla chose nouvelle. M. Duval, aulieu d'être là un vieux bonhomme aussi simple que son domestique, a subi une modification importante; c'est un homme encore jeune, élégant, qui manque un mariage par la niaiserie de Jocrisse, et qui finit par épouser la sœur de ce dernier, sa gouvernante. Entre autres sottises, Jocrisse laisse échapper un perroquet, puis, en cherchant à le rattraper avec un filet à papillons, il attrape un chat qu'il fourre et cache à la place de l'oiseau dans la cage; en se retournant après ce beau coup, il renverse l'encrier sur une gravure de prix et ne sachant qu'en faire il la met dans une corbeille de mariage; le rôle entier se compose de bévues de cette espèce. L'explication qu'il donne à propos du chat de M. Duval, trouvé dans la cage à la place du perroquet, est heureusement imaginée :

« Monsieur, dit-il, je ne suis pas un savant, mais je sais » qu'il y a des chenilles qui deviennent des papillons, je sais » qu'il y a des vers qui deviennent des hannetons, et ça m'ex- » plique la chose..... Depuis longtemps, je m'apercevais que » ce perroquet changeait beaucoup, il ne parlait presque plus; » ses plumes tombaient, Monsieur, que c'était une pitié..... » Ce matin, quand j'ai été pour lui donner son biscuit, voilà » dans quel état j'ai trouvé le perroquet.....

» — Un chat!

» — Ça en a l'air! mais j'ai pris des informations. »

La *Sœur de Jocrisse* contenait d'excellentes naïvetés; c'était une imitation intelligente et non une copie des anciens rôles trop connus.

Si l'on cherchait dans les répertoires des petits théâtres on trouverait encore bien des Jocrisses. — Mais pourquoi insister davantage sur un personnage toujours le même, et que le public français n'accepterait plus avec autant de patience que nos pères? D'ailleurs la mine des naïvetés de Jocrisse est épuisée. En 1842 on représenta les *Noces de Jocrisse;* on y retrouve les mêmes plaisanteries traditionnelles, seulement c'est M. Duval qui supporte, comme Cassandre, non-seulement les tours de Jocrisse, mais ceux qu'on veut faire à ce dernier.

Nous disons que le public français n'accepterait plus avec patience le réel Jocrisse, nous ferions mieux de dire la série des Jocrisses, car pour le type lui-même il est toujours vivant sous d'autres noms. C'est Jocrisse qui fait encore rire dans les niais des mélodrames, dans les paysans de l'Opéra-comique et du Palais-Royal, dans la plupart des rôles de valets imbéciles et maladroits qui font le désespoir de leurs maîtres.

CADET-ROUSSEL — Mme ANGOT

I

Cadet-Rousselle est encore une preuve de ce goût singulier qui consiste à placer le même type dans mille circonstances où tout autre personnage eût aussi bien figuré que lui ; la vogue s'attacha à Cadet-Roussel comme avant lui elle l'avait fait pour Arlequin, comme après lui elle le fit pour Robert-Macaire. Examinons donc quelques-unes des pièces que ce nouveau venu a fournies à notre théâtre.

Son nom s'écrit tantôt Rousselle, tantôt Roussel (même on trouve dans les éditions du temps Roussell' ou Roussel'), et une chanson populaire fournit à Aude et Tissot le titre et le héros de la première œuvre de cette série. Il est à remarquer que la chanson, la caricature et le théâtre, échangent parfois leurs idées et se fournissent réciproquement les personnages adoptés par eux. Ainsi Cadet-Rousselle

vient d'une chanson transportée à la scène; de nos jours Mayeux procéda de la caricature et passa du dessin au théâtre; Robert-Macaire, au contraire, passa du théâtre dans la caricature.

En 1792 l'air de Cadet-Roussel était très-connu à Paris, et depuis longues années, si l'on en croit la tradition rapportée par M. Dumersan et de laquelle il résulterait que la chanson de Cadet-Roussel ne serait autre qu'une vieille ballade entendue dans le Brabant par les soldats français et appliquée par eux à quelque sot de régiment.

Jean de Nivelle, fils de Jean II de Montmorency attaché au parti de Louis XI, suivait au rebours de son père le parti de Charles le Téméraire. Au nom du roi de France, Jean II, avec de belles promesses, appela près de lui son fils; mais celui-ci, peu confiant, prit la fuite, craignant à la fois son père et Louis XI. Sur ce départ de Jean de Nivelle, « qui s'enfuit quand on l'appelle, » on fit une chanson devenue celle de Cadet-Roussel. Nous ne garantissons nullement l'authenticité de cette origine.

Ce fut le 13 février 1793, que sur le théâtre du Palais fut représenté *Cadet-Roussel ou le Café des aveugles*, par Aude (1) et Tissot; le sous-titre montre qu'à cette époque le Café des aveugles était dans

(1) Aude (le chevalier J.), né en 1755, après avoir été secrétaire du marquis de Carracioli, vice-roi de Sicile, devint secrétaire de Buffon, dont plus tard il écrivit la vie.

Cadet Roussel et *Madame Angot* furent les deux types populaires qu'il mit avec le plus de succès au théâtre.

Il collabora souvent avec C.-L. Tissot.

tout l'éclat de sa réputation ; au lieu du simple sauvage que l'on y voyait il y a quelques années, des aveugles y tenaient l'orchestre, et il y avait un petit théâtre sur lequel on jouait la comédie.

La pièce de *Cadet-Roussel* se compose de deux parties : une comédie-vaudeville (presqu'une comédie-opéra, tant la musique y tient une place importante), et une tragédie en vers intercalée dans l'action. La scène représente « un théâtre placé sur un autre » — par conséquent se trouve au fond une seconde toile non encore levée ; sur le devant, est un comptoir dans lequel figure une limonadière de bonne mine ; il y a aussi trois aveugles formant l'orchestre du petit théâtre ; on voit çà et là flamber plusieurs bols de punch et on lit devant le théâtre du fond une affiche illuminée annonçant :

MATAPAN OU LES ASSASSINATS DE L'AMOUR

TRAGÉDIE

Les comédiens attendent le public ; les moindres détails indiqués dans la mise en scène témoignent du soin apporté à représenter exactement le Café des aveugles qui servait de cadre à l'action et que chacun connaissait.

L'édition originale que nous avons eue entre les mains est annotée par un contemporain ; il existe un renvoi caractérisque du temps. Un aveugle doit chanter un couplet :

Les femmes et le vin
Cela m'accommode...

Mais le couplet est biffé, et en marge est écrit : UN MORCEAU PATRIOTIQUE. Au reste il y a dans la pièce d'autres allusions aux faits du moment. Bellepointe, soldat galant, chante des couplets en honneur des volontaires.

Enfin l'orchestre fait entendre la musique de Cadet-Roussel ; les habitués reprennent en chœur. Cadet est comédien au Café des aveugles, le but de ses désirs ! Le jour même il a été engagé et va débuter pour remplacer un acteur qui est malade et dont il prend le rôle dans *Matapan*.

La toile du fond se lève et la tragédie commence, tragédie-burlesque, et qui laisserait le public d'aujourd'hui très-froid — les plaisanteries les mieux réussies à une époque s'éventent comme des liquides aigris et perdent toute leur gaieté lorsque quelques années ont passé sur elles. Il y a toutefois une situation assez comique résultant du mélange du public du premier théâtre et des acteurs de la tragédie.

Cadet-Roussel, dans le rôle de Blondinet, va boire le poison versé par le tyran, quand sa famille, assise dans le café, lui crie : « Cadet ! ne bois pas ça ! c'est du poison !!... » La tragédie s'interrompt et Cadet explique aux siens que « c'est dans la pièce. » — « Non, reprennent les autres, on l'a dit quand tu n'y étais pas ! Ne bois pas ça ! — Mais c'est pour rire ! — Eh bien ! que les autres boivent d'abord ! »

Les autres acteurs goûtent le breuvage en riant. Blondinet boit alors et, reprenant le rôle interrompu,

il tombe. « Au secours ! » hurlent les Rousselles, et ce n'est qu'à grand'peine que Cadet se relevant parvient à les rassurer.

Mais tout cet intermède a indisposé le public.

Cadet reçoit des boulettes de pain et de papier ; il s'arrête et prie ses parents de surveiller la cabale ; la canonnade augmente et, mitraillé, il est obligé de quitter la scène avant la fin de la tragédie. Peu après, un caporal et quatre soldats surviennent et vu l'heure tardive, se fâchent et font évacuer le café avec un langage émaillé de jurons, qui ne donne pas une haute idée de la mansuétude militaire de l'époque.

« Oh ! que c'est bête ! — Oh ! que c'est superbe ! » telles furent les deux exclamations qui résumèrent, en 1793, l'opinion des spectateurs. Beaulieu (qui créa le rôle de Cadet), Pélissier, Frogères, furent proclamés les vrais et seuls médecins des gens tristes, et Cadet-Roussel fut définitivement installé au répertoire. (Brunet joua des Cadet-Roussel jusqu'en 1842, et le catalogue Goizet indique 28 C. R.)—Du théâtre, Cadet retourna dans la chanson politique ; on fit des couplets où on le comparait, ou plutôt où on lui comparait Dumouriez, Lafayette et l'abbé Maury.

Mais après le premier Cadet-Roussel, la pièce qui présenta le type sous le meilleur aspect comique fut *Cadet-Roussel barbier à la Fontaine des Innocents*, par Aude. (Th. Montansier-Variétés. 1799.)

Cadet a renoncé au théâtre, dégoûté qu'il a été

par la réception qui lui avait été faite au Café des aveugles, et par d'autres infortunes dramatiques ; il s'est établi perruquier dans les Halles ; son ami Blanchet lui a prêté 50 écus pour payer ses premiers frais de boutique, à la condition qu'il le raserait pour rien pendant un an. Blanchet a le tort de raconter ce fait à la veuve Cloutier, dont Cadet aime la fille ; cette veuve ne veut plus de ce dernier pour gendre car elle le croyait riche.

Cadet se désespère — et pas une pratique à raser.

Enfin survient Beuglan, poëte qui lui livre sa tête et lui raconte ses œuvres.

Beuglan a écrit : *Suzanne Coulon dans les ruines de Montélimart, ou les souvenirs déchirants et délirants d'une personne vivement affectée*, tragédie en six actes avec prologue. Les trois premiers actes contiennent l'exposition. Au quatrième, tous les acteurs meurent sauf le souffleur. Au cinquième, on voit l'enterrement. Au sixième, le feu prend au théâtre.

En écoutant cette série d'inepties, Cadet se met à rêver à ses succès passés, à sa gloire disparue ; il se souvient des rôles où il s'écriait :

« *Avance, Hercule....* »
« *Il faut parler, Esther....* »

« — Comment faisiez-vous donc ? »

demande Beuglan.

Pendant que le poëte et l'acteur sifflés causent

tous les deux, l'orchestre de la Loterie (1) vient donner une aubade à Cadet ; il a gagné 810 livres, et il épouse sa fiancée.

Il y a dans la pièce un rôle d'amoureux assez gai qui a toujours sous son bras une dinde qu'il destine à son repas de noce, et qu'il apporte et remporte selon l'accueil que lui fait la veuve Cloutier, et le niveau de la fortune de Cadet.

Ce fut aussi dans cette comédie que fut fixé l'entourage de Cadet, entourage qui l'accompagne presque toujours dans tous ses rôles : Blanchet son commensal, Manon sa femme légère, Beuglan son ami. — Avec ces simples éléments peu variés nos pères s'amusèrent pendant 50 ans.

Cadet-Roussel fut adopté au moins autant que Jocrisse — on se servit de lui dans la parodie.

(1) Il est souvent question de la loterie dans les comédies du commencement de ce siècle. Nous l'avons déjà vue servir au dénoûment de *Jocrisse changé de condition.*

Ici la mise en scène exposait l'orchestre traditionnel de la loterie tel qu'on le vit dans les rues de Paris aller donner une aubade sous les fenêtres des heureux gagnants qui jetaient quelques pièces d'argent aux musiciens pour qu'ils pussent rafraîchir leurs gosiers.

Aubade est-elle bien l'expression exacte ? Charivari serait un mot plus vrai.

L'orchestre de la loterie était composé de : une grosse caisse, un trombone, une clarinette, des cymbales ; tout cela roulant, ronflant, glapissant et sonnant. — L'air affectionné par l'orchestre, et qui persista, dit-on, jusqu'à la suppression de la loterie, était la marche de la *Lodoïska,* de Kreützer, 1791.

« *Allons, mes belles, suivez-nous.* »

Air bien connu, et dont voici les premières mesures :

Mesure $\frac{2}{4}$ · *Ton : Ut majeur.*

| 0 . 1 2 3 | 4 4 4 4 | 4 4 3 4 5 | 6
8

Cadet-Rousselle, *maître de déclamation* (1798 — Aude) avait inventé une mécanique pour régler et imiter les mouvements des acteurs tragiques.

Cadet-Roussel, *misanthrope*, fut la parodie de Misanthropie et Repentir—la scène se passait à l'Ile-d'Amour, et l'on y retrouvait, en plus des personnages ordinaires du Cadet-Roussel, la famille Angot que nous verrons ci-après.

Cadet-Roussel aux Champs-Elysées, fut la parodie de l'Agamemnon de Lemercier (1801).

On publia un Rousselliana (1808), « avec les additions de M. Brunet. » Le portrait de cet artiste, dans *Cadet-Roussel barbier*, sert de titre à ce volume dont on vendit plusieurs éditions, comme il en fut au reste de toutes ces petites brochures de format portatif, qui inondèrent la librairie.

C'est dans le *Rousselliana*, que parmi les bons mots, les calembours et quelques fragments de comédies, on trouve les plaisanteries suivantes.

= Qu'un homme est *Sot, si son* cœur est épris....

= Je demeure rue des Jeûneurs, n° 120, et mon appartement a un grand avantage, la chambre à coucher, le grenier, tout cela est de plain-pied.

= C. R., fourvoyé chez le sultan Achmet, va s'échapper avec Irma et Grignardet; on découvre leurs projets et le sultan les condamne à être empalés!

« — Cher Cadet, dit Irma, quel tourment!

» — Ne *m'en pa'le* pas, ne *m'en pa'le* pas... chère amie! » quel crève-cœur...

» — Achmet! dit Irma, Achmet, prends ce poignard et » perce mon *sein doux!* »

= Cadet, maître d'école à Chaillot.

Asinus asinum?... — Fricasse. — Fricat, Monsieur; la

1re pers. indic. présent : frico, la 2e fricas et non pas fricasse. — Oh! il y a de l'analogie. — Oui, à l'oreille surtout... à la 3e pers. fricat; 1re pers. du pluriel fricamus, au gérondif fricando, au futur passif fricatur, et par syncope fritur; plus que parfait infinitif fricavissé, et par syncope fricassé, etc. — Oui, tout ça : Fricandeau, friture, fricasse, c'est du latin de cuisine.

Bornons là ces citations, choisies cependant parmi les meilleures, et revenons au Cadet-Roussel de la comédie.

En 1810, les Variétés représentèrent une charmante pièce de Dumersan, *Cadet-Roussel beau-père.* — C'était une imitation des *Deux gendres*, et la distribution des rôles était à faire pâmer de joie les vieux amateurs de théâtre ; on y trouvait en effet réunis Brunet, Cazot, Potier et Odry.

Cadet-Roussel, en mariant ses deux filles, a fait abandon de ses biens à ses gendres à la condition de demeurer alternativement six mois chez l'un, six mois chez l'autre — ce qui lui a attiré cette réflexion de l'Enflé, son valet : « On voit bien que » monsieur a joué la tragédie; il est bien moulé » pour jouer les Cassandres ! »

Le gendre Fatainville nourrit bien son beau-père, mais il le repousse parce qu'il va donner une grande fête — Le gendre Hurlubière le nourrit mal et se refuse à recommencer une nouvelle série de six mois. Aussi Cadet-Rousselle va de l'un chez l'autre, avec ce qu'il appelle : sa malle — soit un simple bonnet de coton.

Beuglan survient et prête un peu d'argent à son

ami pour vingt-quatre heures; avec cet argent Cadet-Roussel jette de la poudre aux yeux et se promène en voiture, — ses gendres croient à une fortune inconnue, et offrent spontanément à leur beau-père de lui rendre ses engagements; Cadet les reprend, ressaisit les cordons de sa bourse, et termine la comédie par ces mots :

« ... Ne donnons jamais rien à nos enfants, si nous vou-
» lons qu'ils aient pour nous une reconnaissance égale à nos
» bienfaits. »

Morale comique, mais parfois vraie dans le monde, où le beau-père n'a pas toujours, avec la bonhomie de Cadet-Rousselle, l'excuse de la gredinerie de ses gendres.

La pièce de *Cadet-Rouselle beau-père* inspire de singulières réflexions à propos du luxe et de l'élégance du public devant lequel elle était représentée. Remarquons que c'était en 1810, et sur le théâtre des Variétés, or voici la définition que donne Cadet-Roussel de la bonne société :

« .... Toujours des gens qui ont faim; c'est un individu
» qui apporte un mauvais melon pour manger d'un bon
» gigot..... un autre qui vous dit toujours qu'il doit vous in-
» viter pour pendre la crémaillère dans son nouveau loge-
» ment, et qui ne déménage jamais..... »

L'ami Beuglan prête de l'argent pour éblouir les gendres — de l'argent ? il prête 45 francs!

Un melon... un bon gigot... une crémaillère promise... 45 francs... tout cela est singulièrement modeste, et accuse dans les spectateurs du temps une simplicité complétement disparue du théâtre

actuel qui parlerait, dans un cas analogue, d'ananas, d'écrevisses à la bordelaise, d'un grand bal et d'un prêt de quelques centaines de louis.

Nous terminerons ce chapitre par *Cadet-Roussel esturgeon*, d'Arnault et Désaugiers (Variétés, 1813).

La scène se passe à « Etretat *sur le bord de la mer.* » Cette indication, superflue aujourd'hui, montre qu'en 1813 ce petit pays n'avait pas encore beaucoup fait parler de lui.

Paillasse, Gilles, Pierrot, charlatans forains, entourent le bailli qui pêche à la ligne et prend une morue sèche ; ils donnent quelques détails sur la façon dont ils trompent le public qui entoure leurs baraques.

« Entrez, entrez, Messieurs ! Venez voir un cheval unique » dans son genre, un cheval qui a la queue où les autres ont » la tête ! Venez voir cette merveille incomparable ! »

On entre, et on voit un cheval qui a la queue dans le râtelier. Mais malgré leurs efforts le métier va mal ; ah ! s'ils pouvaient posséder un monstre marin ! En ce moment une tempête éclate ; on jette des filets à la mer, et l'on retire plein de vase, évanoui, Cadet-Roussel encore revêtu de la cuirasse de Matapan que dans son amour du théâtre il jouait à bord d'un bateau quand l'orage a éclaté.

Cadet, à demi mort de peur, n'ose remuer.

Après avoir délibéré, Paillasse, Gilles et Pierrot le fourrent dans un grand baquet, et le déclarent monstre marin.

Le bailli, bête comme le sont ordinairement, dans les petits théâtres, les représentants de l'autorité, n'a jamais vu d'aussi beau poisson. Mais à quel genre appartient-il?

Est-ce une tête cassée — (un testacé)?

Est-ce une cruche cassée — (un crustacé)?

C'est le *Borealis cucurbitus*, le roi des esturgeons; on exploitera l'heureuse pêche, et le bailli partagera avec les saltimbanques les profits encaissés par le monstre.

Le malheureux Cadet-Roussel se voit passer au cou une forte corde attachée au fond de son bassin, et dès qu'il veut parler, on le plonge dans l'eau; il est poisson par ordre, d'ailleurs n'a-t-il pas une barbe, des cheveux verts, et une *queue de morue?* Vainement, en apercevant sa femme Manon au bras de Blanchet, veut-il s'écrier, sa tête s'enfonce. Il doit faire ses exercices et indiquer la femme la plus infidèle de la société : il montre Manon, qui le reconnaît. Cadet-Roussel est sauvé, mais ce n'est pas sans peine, car le bailli, qui voit que la recette échappe, lui fait subir un interrogatoire et sur sa réponse qu'il a été *merlan*, veut le faire rejeter à l'eau. Tout finit bien, et, comme disent les auteurs dans le couplet final (1) :

. . . . . la sauce
Fait passer le poisson.

(1). On trouve dans cette bouffonnerie la première idée de *Léonidas* ou l'*Homme requin*, qui eut tant de succès dans le roman d'Eugène Sue : *Martin* ou les *Mémoires d'un valet de chambre*. — On se sou-

II

Le succès obtenu par Aude avec C. Roussel nous engage à examiner un autre personnage moins connu, employé sinon inventé par le même auteur, et qui eut pendant quelques années une grande réputation.

Nous voulons parler de Mme Angot dont le succès s'explique par les circonstances où ce type se produisit; c'était la personnification de la roturière sans éducation, arrivée d'un seul coup au faîte de la fortune; or, au sortir du bouleversement révolutionnaire, beaucoup de personnes se trouvaient dans ce cas, et le modèle de *Mme Angot ou la poissarde parvenue* devait se rencontrer aisément.

L'esprit du personnage est rarement distingué, et l'on remarqua avec assez d'à-propos qu'après avoir pris le genre de Vadé, Aude pouvait anagrammatiser son nom dans le même mot : Aude-Vadé.

vient de ce type infortuné de Léonidas, ancien prix d'honneur au concours général, élève de l'École normale, réduit au désespoir par la misère (les temps sont bien changés), et qui, au moment de se noyer, se résout à calmer sa faim en mangeant un poisson cru; cette nourriture passe; il imagine un moyen d'existence et s'engage dans une troupe de saltimbanques. On le déguise en poisson, et on l'arme d'une fiole d'assa-fœtida qu'il brise dans la baignoire qui lui sert de bassin chaque fois qu'un spectateur trop curieux veut sonder le mystère de l'homme-requin. On reprit, aux Variétés, *C. Roussel esturgeon*, vers l'année 1835; est-ce cette reprise qui donna à E. Sue l'idée de son Léonidas amphibie?

Comme Jocrisse, comme Cadet-Roussel, comme Arlequin, Mme Angot eut ses livres.

En 1800, on édita : *Les calembours de madame Angot après son retour de Constantinople.* En 1803, l'*Angotiana* en était à sa 7e édition. C'est une triste et sotte gaieté que celle de ces publications ; en voici des échantillons :

= Le siége de *Troie* est un banc sur lequel trois personnes sont assises.

= Les habitants de la Bourgogne sont les Français qui éprouvent le moins de malheurs, puisque ce sont des *Bourre-guignon.*

= Il n'y a qu'en Saintonge qu'on voit un honnête fille *enceinte.*

En tête de l'*Angotiana* de 1803, on voit le portrait de l'acteur Corsse, qui avait créé le rôle de Mme Angot, dans *Madame Angot au Sérail ;* il porte le costume classique de la poissarde, costume longtemps de mode dans les travestissements du carnaval : Robe rouge à larges manches, Fichu blanc, Bonnet avec rubans verts, Tablier noir à bavette, Longs gants jaunes en peau de daim, Chaînes et bijoux d'or.

En février 1817, Mme Angot, tout comme les *Femmes savantes* eut l'honneur d'une critique. Aude chercha à y justifier le gros comique à propos de la reprise à l'Ambigu de *Madame Angot au Sérail.* Mais nous devons, avant d'examiner cette dernière pièce, suivre la série des comédies où figura notre type.

Le véritable inventeur de Mme Angot fut Maillot,

qui fit représenter sur le théâtre de la Gaîté, en 1796, un opéra-comique en deux actes intitulé *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, pièce d'actualité, comme nous l'avons fait observer plus haut.

De la Girardière, ancien employé aux octrois, voleur de bijoux, noble de contrebande, doit épouser Mlle Angot, Nanon, qui aime son cousin François. Aidé de la Ramée, son valet et son ami, de la Girardière trompe Mme Angot, propriétaire d'une magnifique habitation ; il va mettre la main sur la dot de 200,000 livres, quand le notaire appelé pour le contrat reconnaît les deux intrigants pour ce qu'ils sont.

Tout le succès de la pièce vint des effets opposés de la richesse et du manque d'éducation, de l'à-propos fourni par les circonstances, et de l'excentricité de l'ancienne poissarde réapparaissant sans cesse sous la millionnaire comme allures, langage et orthographe.

Après la *Poissarde parvenue*, vint *le Mariage de Nanon* 1797, — il fallait bien remplacer M. de la Girardière.

Puis le *Mariage de Nicolas* (1800), garçon de boutique de Mme Angot.

Dans ces deux pièces on retrouve les mêmes personnages, et Mme Angot, dédaignant la grandeur et les splendeurs du rang pour lequel elle n'a pas été faite, revient à son naturel abrupt, au fond brave et franc; elle boit, jure et s'emporte comme un vrai dragon.

Mais ce fut *Madame Angot au Sérail de Constantinople*, d'Aude et Tissot, qui eut le succès le plus brillant de toute la série; l'Ambigu joua la pièce sans interruption depuis le 21 mai jusqu'au 4 juin 1800 — c'était beaucoup pour le temps.

Mme Angot a cinquante-cinq ans; elle est venue à Marseille avec Nicolas son domestique, Nanon sa fille, François le fiancé de cette dernière; lors d'une promenade en mer, des corsaires s'emparent d'elle et de tout son monde, comme dans les *Fourberies de Scapin*. Mme Angot ne s'effraie pas trop, elle tient tête à tous, et il y a là des caricatures de Turcs comme il fut longtemps de mode d'en dessiner après le *Bourgeois Gentilhomme*.

Les captifs ont été transportés à Constantinople.

Le vieux Bramen, négociant français établi en Turquie, sait que le sultan s'ennuie, et il a l'idée de le distraire avec Mme Angot, à laquelle on fait croire qu'elle a été choisie pour occuper la place de sultane favorite; c'est une contre-partie de M. Jourdain et qui sait si le reflet de Molière n'a pas servi au succès de cette parodie?

L'idée de Bramen est une occasion de gaieté, de farces et de travestissements. On voit une cour bouffonne dans laquelle une modiste parisienne est première sultane, et échange des gros mots avec Mme Angot. Celle-ci désire faire nommer Nicolas chef des eunuques; mais le pacha lui explique tout bas la cérémonie à laquelle Nicolas devra se soumettre : « Ne la prends pas! (la place), ne la

prends pas, Nicolas ! » s'écrie alors Mme Angot avec explosion, et elle se résigne à être simplement sultane sans un gardien de son choix ; on procède à son couronnement sur une marche ridicule ; la pièce devient alors quelque chose comme une *Belle Hélène* ottomane ; les allures de l'acteur déguisé en femme devait encore augmenter le grotesque de la situation. Tout à coup le drame s'assombrit ; le sultan feint la jalousie, et envoie le cordon pour étrangler Mme Angot : l'intervention de Bramen, qui conduit tout, vient la rassurer ; le sultan s'est prodigieusement amusé, et les captifs, libres, comblés de cadeaux, se rembarquent pour la France malgré les réclamations du corsaire, de ce « gueux qui commandait la patrouille sur mer ! » et qui peut passer pour un ancêtre de l'amiral suisse de la *Vie parisienne.*

Madame Angot au Sérail est une œuvre d'une grosse gaieté commune à laquelle sa popularité d'un moment a donné une certaine importance.

MAYEUX — ROBERT-MACAIRE

BILBOQUET

I

Ce n'est pas seulement dans les premières années du XIXe siècle que l'on trouve encore quelques personnages populaires au théâtre ; plus près de notre temps nous pouvons citer deux types très-connus qui, avec un relief moins accusé que leurs prédécesseurs, ont néanmoins pendant longues années défrayé la scène et la caricature : MAYEUX et ROBERT MACAIRE. Le dernier surtout se multiplia singulièrement ; tous deux prouvent qu'à certains moments les types infimes réalisent une idée latente et servent à l'expression de sentiments cachés.

MAYEUX parut d'abord dans la caricature. Le dessinateur Traviès en crayonna le type, soit qu'il l'ait imaginé réellement, soit qu'il l'ait copié sur une des physionomies d'un grimacier nommé Léclaire, qui réalisait dans les fêtes publiques, un peu

avant 1830, les *Caractères des Passions* de M. Lebrun.

Le *National* du 9 janvier 1831 dit, à propos de la pièce de *M. Mayeux*, que la révolution avait fait sortir de l'obscurité « un personnage traditionnel ». Mais nous n'avons pu trouver l'origine de Mayeux en remontant au delà de cette époque ; nous n'avons remarqué que l'habitude invétérée qui consiste, comme nous l'avons dit à propos de Polichinelle, à affubler les bossus de toutes les passions simiesques, de tous les mauvais instincts ; les fous des rois de France étaient contrefaits, et le doux et innocent Picard, dans la *Maison en loterie*, a placé le bossu Rigaudin dont la méchante humeur est capable de faire battre des montagnes.

La chanson des Bossus prouve au reste que ces disgraciés prenaient à une certaine époque assez gaiement parti de leur difformité ; cette chanson remonte à la première moitié du XVIIIe siècle ; le médecin Santeul en serait l'auteur ; bossu lui-même, il l'avait composée et chantée dans un repas auquel il avait invité tous les *bombés* de sa connaissance. En voici des fragments qui montrent le cas que l'auteur faisait de sa bosse :

Depuis longtemps je me suis aperçu
De l'agrément qu'on a d'être bossu.
. . . . . .
Quand un bossu se montre de côté,
Il règne en lui certaine majesté
Qu'on ne peut voir sans en être enchanté.
. . . . . .

Qu'un homme soit aussi laid que possible, bourru, fantasque,

> . . . . *malpropre, mal vêtu,*
> *Il est charmant pourvu qu'il soit bossu.*

Les Bossus seuls, parmi les contrefaits, ont cherché à se faire un mérite de leur laideur; ils ont par leur ténacité acquis une certaine importance et il faut dire à la gloire de leur représentant le plus illustre, de Mayeux, que lui seul, nous croyons, parmi les types populaires, a été jugé digne de figurer au Catalogue de l'histoire de France de la Bibliothèque Impériale, où il tient quelques numéros dans les années 1830, 1831 et 1832.

Ce fut en effet comme personnage politique que Mayeux fut d'abord employé. Il y eut même au théâtre une scène qui fut rapidement supprimée et dans laquelle Mayeux s'attaquait à M. Gisquet, alors préfet de police. C'était dans le *Fossé des Tuileries*, sorte de revue coïncidant avec l'affaire dite des Fusils, Gisquet (on accusait alors le préfet de police d'avoir acheté en Belgique, pour l'armement français, et à prix trop avantageux, des fusils détestables); Mayeux paraissait en garde national, et, après mille jeux de scène, finissait par monter des deux pieds sur le chien de son fusil sans parvenir pourtant à l'armer.

Le costume de garde national recouvrait souvent notre bossu; en 1831 on le voit le sabre à la main, menaçant un garde du corps; sa tête vient à la hauteur des genoux de son adversaire.

Artilleur, il crie dans une émeute : « On tire à hauteur d'homme, ça ne me regarde pas. » Et dans une autre circonstance il se lève sur l'extrême pointe de ses pieds pour charger sa pièce et murmure : « A-t-on jamais fichu un canon si haut que ça ! »

Il s'attaqua très-souvent au roi Louis-Philippe :

« Le diable emporte les fruits, dit-il en tenant dans sa main une poire (forme usitée alors pour caricaturiser le roi), Adam nous a perdus par la pomme et Lafayette par la poire (1833). » Une autre fois encore, tenant ce dernier fruit satirique, il rugit, brandissant un couteau : « Ah ! scélérate » de poire, pourquoi n'es-tu pas une vérité ? » Double allusion au roi et à ses paroles à propos de la Charte.

Dans les intervalles de repos que lui laissait la passion politique, Mayeux était libertin. Une caricature de Traviès et Philippon (ce dernier, dans les planches de Traviès, dessinait parfois de charmantes figures qui faisaient contraste avec la laideur du bossu) le représente bercé dans les bras d'une jolie femme qui lui chante, « do do l'enfant do ». Aussi, tendrement reconnaissant, Mayeux conduisait sa belle au restaurant, et on le voit s'écrier en poussant son juron favori, celui dont il émaille toutes ses phrases : « Garçon, S. n. de D., des truffes ! des truffes ! ! comme s'il en pleuvait. »

Adopté par tous les journaux à vignettes, la réputation de Mayeux s'était étendue partout ; on s'occupa de lui, même pendant le choléra.

La scène n'avait pas été longue à s'emparer d'un pareil type ; et le 7 janvier 1831 le théâtre Comte représentait : *M. Mayeux ou la Bosse à la mode.* (3 tabl., MM. Saint-Hilaire et Lepeintre jeune.)

La pièce consiste dans une intrigue ourdie contre Mayeux, amoureux de Mlle Élisa, fille du tailleur Martinet ; Léon, jeune officier de la « milicè citoyenne, » l'emporte sur lui, non sans avoir fait éprouver à son rival mille tribulations.

La garde nationale tient une large place dans ce petit tableau de mœurs ; en 1831, la fibre patriotique était fortement surexcitée, et la famille Martinet pousse si loin le goût de l'uniforme que la jeune Élisa fait la besogne du sergent-major. Mayeux « haut de 4 pieds, avec une protubérance de 12 à 15 pouces de circonférence, » répète en scène la plupart des plaisanteries que la caricature lui avait prêtées ; il est « la coqueluche de tous les » jolis minois de la capitale... » Et s'il est mal reçu quelque part, ce n'est que dans les établissements orthopédiques dont il brise en quinze jours les plus vigoureuses mécaniques. Il a mis une sourdine à son juron et ne dit plus que : « Corbleu ».

Après une nuit passée tout entière en faction et pendant laquelle Mayeux en bizet est bafoué de toutes les manières, la noce de Léon et d'Élisa se célèbre, aux frais du bossu, dans les salons du café du Dromadaire. Raflafla le tambour chante sur la garde nationale un couplet de facture que les applaudissements accueillaient chaque soir et qui

témoigne des ravages que l'uniforme a toujours faits en France dans les cœurs féminins.

Vrai, d' not' gard' nationale
Tout le monde est enchanté,
Sa tournure martiale
Plaît surtout à la beauté.
D' not' voisin', la bijoutière,
Le lieutenant est le bijou;
Avec la gross' cabaretière
Le sapeur boit comme un trou;
Pour la boulangère, Blanchette,
L' sergent grill' comme dans un four;
Un' petit' bonne, à la baguette,
Fait marcher un grand tambour.
La mercier' qu'a le fil, préfère
L's'artilleurs! C'est d' bons troupiers!
La fleuriste quoiqu' sévère
Aime beaucoup les grenadiers;
Les fil's de la ravaudeuse
Arrêtent un gentil chasseur;
Dans ses fers la repasseuse
R'tient un jeune voltigeur;
Avec la limonadière
Le fourrier prend son café,
Et d' la belle chapelière
Le capitaine est coiffé.

Ce couplet avait aussi le mérite de conserver le respect le plus scrupuleux de la hiérarchie militaire dans la distribution des amours.

La pièce eut de nombreuses représentations, mais ce fut, nous croyons, le seul succès de Mayeux qui ne tarda pas à disparaître du théâtre.

II

Au rebours de Mayeux, Robert-Macaire se forma d'un seul coup sur les planches ; la fantaisie d'un acteur célèbre lui donna la vie.

Les auteurs de l'*Auberge des Adrets* (1823) avaient choisi un sujet bien sombre assaisonné de toutes les herbes d'un bon gros mélodrame classique, bien larmoyant ; dès le premier acte, on assassinait M. Germeuil ; un innocent était soupçonné ; Robert-Macaire coupable laissait compromettre sa femme et son fils qu'il avait abandonnés, et finissait par être lui-même tué par Bertrand, son complice. Tout devint grotesque et sujet à rire dans la pièce bouleversée, tout : le vol, les prisons, les gendarmes, l'assassinat. L'excellent M. Germeuil lui-même, la victime de Robert, qui, avec son costume et sa vertueuse manie de bénir, semblait détaché d'un doux et banal tableau de Greuze, fut entraîné dans le courant ; il devint tout simplement : « ce pauvre monsieur en culotte beurre frais ! »

Les auteurs, d'abord désespérés, virent le succès d'estime qui attendait probablement leur œuvre se changer en triomphe avec la physionomie dont F. Lemaître avait affublé Robert. Cette pièce fut une mauvaise école de vice aux Boulevards ; rire ainsi de la morale la plus vulgaire, plaisanter l'as-

sassinat, étaient choses peu faites pour relever la conscience du public. A Robert, il fallait un aide, un suivant ; Bertrand le compléta. Plus gredin que Robert, moins hardi, demi-forçat, demi-queue rouge, Bertrand, comme son compagnon, devint si grotesque, malgré son caractère sinistre, que la fin du drame fut décidément oubliée, engloutie dans la charge ; les deux complices cyniques, après avoir jeté par-dessus les avant-scènes les gendarmes envoyés pour les arrêter, échappèrent à tout châtiment.

Le succès fut énorme ; de là, il n'y avait qu'un pas à faire pour le perpétuer. *Robert-Macaire* (quatre actes et six tableaux, de MM. Saint-Amant, Antier et Frédéric Lemaître) fut représenté en 1834 sur le théâtre des Folies-Dramatiques (1). Ce fut cette pièce qui lança dans le monde le Robert-Macaire légendaire et toute sa séquelle.

La scène se passe encore, au premier acte, dans l'auberge des Adrets où a été assassiné M. Germeuil ; le fils de Robert en est devenu propriétaire. Robert passe pour mort, mais dans une scène célèbre, d'une excentricité sans pareille, au milieu d'un accès de somnambulisme, il vient dans le plus simple costume de nuit retracer le crime qu'il a

(1) Le catalogue Soleine, dans une note du n° 3146, dit que la pièce de *Robert-Macaire* avait été faite par une vingtaine d'auteurs, dont les principaux étaient MM. Saint-Amand, B. Antier, Ar. Overnay ; Fréd. Lemaître avait acheté la pièce pour en devenir propriétaire, et refusait de la laisser imprimer. L'éditeur Barba la fit sténographier et publier dans *la France dramatique ;* il y eut procès et saisie.

commis. Éveillé, il sonde les serrures, et compte bien enlever un dépôt reçu par son fils.

Le baron de Wormspire, vieux général à tête blanche, s'arrête dans la montagne avec sa fille Eloa, veuve d'un riche comte, propriétaire en Bourgogne ; leur berline a besoin de réparations, ils restent quelques heures, et l'on apprend que le père et la fille se rendent en Amérique fonder une colonie à laquelle ils consacreront leur immense fortune. Le fils Macaire entrevoit la possibilité d'isoler son père du monde où il a commis ses crimes, et s'entend avec Wormspire qui l'emmènera ; mais Robert tient à sa « belle France, » il ne veut pas la priver de ses talents, et en apprenant ces beaux projets, il force le coffre-fort, enlève l'argent et s'enfuit, selon son habitude, par-dessus les murs.

Dans un bois tout proche, il rencontre un voleur qui lui demande sa bourse. — Robert réplique par une requête identique — les deux rôdeurs se reconnaissent. — Bertrand est là, bien misérable, et tous deux, oubliant leurs anciennes discussions, renouvellent leur vertueuse société. Ils font de beaux projets.

— Bertrand, dit Macaire, j'adore l'industrie... si tu veux nous créerons une banque... mais, là, une vraie banque... nous enfonçons la banque... nous enfonçons les banquiers... nous enfonçons les banquistes... nous enfonçons tout le monde...

— Et les gendarmes !!

— Que t'es bête ! est-ce qu'on arrête un millionnaire !

Pendant cette conversation passe à fond de train

une berline emportée par des chevaux (cette vieille ficelle du mélodrame avant les chemins de fer) — c'est le baron de Wormspire et sa fille; Macaire arrête les chevaux; suit un dialogue à double entente, un vrai modèle de gredinerie, car le baron ne vaut pas mieux que Macaire. C'était ici que ce dernier se servait si gaiement de sa fameuse tabatière, dont le couvercle grinçait bruyamment, et qui contenait un narcotique subtil. Les gendarmes viennent interroger les voyageurs ; ils leur demandent :

Et vous allez?
MAC. Bien, merci...
LES GEND. Où allez-vous?
MAC. Prendre les eaux de Spa...
LES G. Où ça, de ce pas?
MAC. Les eaux de Spa, pas de ce pas-ci, de Spa!
LES G. Et vous?
Moi, je le suis; je suis de sa suite, de sa suite je suis, je le suis.

répondait Bertrand en faisant allusion à Hernani.

Macaire et le baron font si bien, que les gendarmes montent à cheval et escortent la voiture pendant une longue lieue.

Nous retrouvons au deuxième acte Macaire, industriel; il a fondé une compagnie d'assurances contre les voleurs; les actionnaires se présentent en masse ; les gros dividendes pris sur les capitaux, les profits hypothéqués sur des nuages troublent leurs cervelles à ce point qu'ils se fâchent quand on leur parle de leur donner de l'argent. Mais Robert a presque trouvé son maître dans Wormspire ; ce

dernier n'a pas un sou, et Eloa n'est pas plus veuve que demoiselle. Tous deux se réjouissent de la crédulité de Saint-Rémond (c'est le nom pris par Macaire), qui va épouser, tout en sachant que sa première femme n'est pas morte.

Un client se présente à la caisse pour se faire assurer ; c'est le nouveau propriétaire de l'auberge des Adrets. — Il reconnaît Bertrand, et court le dénoncer. Pendant ce temps a lieu la soirée du contrat ; il y a là une partie d'écarté restée célèbre, et dans laquelle Robert et son beau-père retournent chacun le roi à tout coup. La police interrompt ces hauts faits, et chacun décampe comme il peut.

Robert qui a pris le chemin des toits, tombe par une cheminée chez une femme qui se trouve en conversation galante avec un jeune homme ; c'est justement la femme du commissaire de police qui s'est grisé en route, et rentre un peu trop gai. — A propos de cette scène, on peut remarquer le peu de respect dont on entourait alors les représentants de la loi ; juges, agents, commissaires, gendarmes, étaient partout et toujours ridiculisés, bafoués et battus.

Robert sort sa tabatière, endort complétement le mari, se couche, et reçoit ainsi les rapports qu'on vient faire. On lui amène le baron, Eloa et Bertrand arrêtés dans la soirée ; il procède à leur interrogatoire, et, comme outré d'une arrestation illégale, il fait empoigner les agents de police ; les masques tombent :

Beau-père, dit Robert, beau-père... vous n'êtes qu'un vieux blagueur!... Et vous! Éloa! quoi! vous m'avez trompé! vous n'êtes pas la fille de votre père! son titre de comte n'est qu'un conte! vos châteaux sont des charges! *O tempora, o mores!*... c'est-à-dire que je suis refait comme un simple jobard!

Mais l'on discute et l'on s'explique. Il se trouve qu'Eloa marquée, on ne sait où, d'un cœur enflammé et d'une couleuvre, est fille de Bertrand; quant à Robert, son père, c'est Wormspire!

Les expansions de ces charmants parents sont troublés par la gendarmerie que les agents ont été chercher. — Un ballon se trouve là! — Les quatre amis y montent et disparaissent dans les airs.

Cette pièce, déconsidérant la loi, raillant la probité, représentant sous les couleurs les plus gaies les vols les plus honteux, continuait trop bien la série de Robert-Macaire. — Elle trouva cependant encore pour la faire pâlir une œuvre plus bizarre.

Une Émeute au Paradis, pièce en deux actes de MM. Dupuis et Guillemé, représentée le 22 juillet 1834 sur le théâtre dirigé par M. Dorsay qui devint ensuite le théâtre de Mme Saqui et des Funambules, forme la suite de Robert-Macaire.

La représentation de cette œuvre étonne étrangement lorsqu'on se rappelle qu'un peu auparavant, des pièces qui avaient une valeur artistique considérable (*Le roi s'amuse*, et *Antony* par exemple) avait été interdites ou arrêtées. Malgré quelques rigueurs, la censure ne paraît pas avoir été à cette

époque d'une sévérité excessive, car l'*Émeute au Paradis* eût mérité, plus que toute autre pièce, la foudre administrative. — Elle parodiait en effet, comme nous allons le voir, quelques personnages de la religion chrétienne, à la façon dont *Orphée aux Enfers* le fit de nos jours pour les divinités antiques. C'était au reste à peu près le temps où Gubetta, dans *Lucrèce Borgia* (1833), appelait saint Pierre : « Monsieur saint Pierre, célèbre portier du paradis, » et chantait une chanson de table dont le refrain était : « Gloria Domino. » (Toutes choses supprimées ou changées néanmoins à la représentation, mais que l'on retrouve encore dans l'édition originale.)

Il ne faut donc pas se scandaliser hors mesure de ces faits qui témoignaient dans la population d'une agitation dont le contre-coup se répercutait au théâtre. Voici l'analyse aussi réservée que possible de la pièce qui nous occupe.

A la fin de Robert-Macaire, nous avons vu notre héros et sa nouvelle famille échapper en ballon à la poursuite de la gendarmerie. Où allaient-ils ainsi? Dans la lune, où nous transportent les auteurs. Là, nous trouvons M. Bernardin et son garçon Benoist qui ont quitté Montmartre pour venir dans le satellite de la terre ouvrir un cabaret; Bernardin a eu la bonne fortune de devenir fournisseur de saint Pierre. Ce dernier vient avec deux brocs demander à crédit le vin du mois suivant, parce que la veille il a reçu la Madeleine à dîner pour la distraire

un peu de ses 1800 ans de pénitence; il a désaltéré en même temps les anges, les chérubins, et toute la provision y a passé. Benoist descend à la cave pour chercher le vin, mais il remonte aussitôt annonçant qu'il a vu un ballon.

Surviennent alors R. Macaire, Bertrand, Eloa, et le baron de Wormspire — ce dernier se plaint de la route suivie par son gendre. — « De quoi » vous plaignez-vous, beau père? réplique celui-ci; » ne vous avais-je pas dit en me mariant que je ne » ferais que m'élever! » Robert ne s'arrêtera pas à la lune. Il verse à saint Pierre de nombreuses rasades et le voyant légèrement agité, il a l'idée de se rendre en paradis et invite Bertrand à « travailler le saint; » — il lui passe sous le nez la fameuse tabatière stupéfiante; la clef du paradis est volée et les nouveaux venus repartent en ballon pendant que saint Pierre, engourdi dans un demi-sommeil, récrimine en rêve contre saint Antoine dont le compagnon légendaire nécessite une surveillance continue.

Le deuxième acte se passe au paradis, les chérubins sont inquiets; les nouvelles sont mauvaises; on ne sait ce qu'est devenu saint Pierre et un homme de mauvaise mine, revêtu de ses habits, a été aperçu dans les environs.

Cet inconnu arrive; c'est Macaire; Bertrand le suit, il a peur comme à son ordinaire et sort pour aller chercher du tabac.

Pendant ce temps Robert apprend à la Madeleine

et aux anges une danse plus qu'excentrique (1); chacun raffole de ce nouveau pas, et ne demande qu'à recommencer, lorsque Bertrand rentre tout tremblant annoncer : « les gendarmes ! »

Dans leur enthousiasme, les chérubins veulent défendre leur professeur; il y a lutte à laquelle se mêle le diable; ce dernier s'attaque à Robert, le terrasse et s'engloutit avec lui. L'ange Gabriel apparaît alors et annonce que Dieu « comme toujours » pardonne à tous.

Telle était cette pièce étrange dont la représentation paraît inconcevable quand on songe aux soins exquis, avec lesquels la censure a de tout temps cherché à prévenir les excès du théâtre. L'*Émeute au Paradis* eut d'assez nombreuses représentations et ne semble avoir causé aucun scandale appréciable. Le milieu où elle fut jouée eût cependant nécessité une moins grande insouciance.

Cependant cette œuvre était trop excentrique, trop en dehors des convenances reçues pour laisser des traces. Le Robert qui se perpétua ne fut pas celui de l'*Émeute au Paradis;* il garda le costume de l'*Auberge des Adrets*, l'esprit du *Robert-Macaire,*

(1) C'est de cette pièce que date une chanson, célèbre encore il y a une vingtaine d'années dans le quartier latin :

Messieurs les Étudiants
S'en vont à la Chaumière,
Pour y danser l' cancan
Et la Robert-Macaire...

La Robert-Macaire était le pas que le héros de la pièce enseignait ux Chérubins.

endossa une immortelle figure dessinée par Daumier, plaça Bertrand sur ses talons, et ainsi préparé il s'installa pour longues années dans la caricature. Il toucha à tout, finances, art, industrie, politique; chacun connaît les silhouettes bouffonnes des deux amis : l'un, Robert, la haute cravate au menton, le bandeau sur l'œil, une lourde chaîne au gilet, le chapeau défoncé, le foulard sortant de la poche, campé fièrement sur ses jambes, prêt à entortiller la pratique, le naïf jobard qui lui tombera sous la main.— L'autre, Bertrand, déguenillé, à l'air famélique, souriant à son maître, mais tremblant toujours comme s'il apercevait dans le lointain le tricorne du gendarme — ce sont là les deux types dont le costume se modifia néanmoins un peu selon les positions sociales où les plaçait le dessinateur.

Entouré partout de son clan inévitable d'exploiteurs et d'exploités, de renards et d'imbéciles : Gogo, le type actionnaire, « la graine de niais » du temps, Wormspire et Bertrand ses hommes de paille, Robert fait tous les métiers. De ses projets, il réalise toujours quelque chose, mais toujours la même chose : ses actions, et voilà tout. On le voit successivement : médecin et chirurgien, n'opérant et ne soignant que les cas désespérés, insultant le malade s'il meurt; journaliste-financier, *éreintant* qui ne le paie pas; dentiste, arrachant les dents saines pour placer ses râteliers; agent de change, variant le cours moyen; architecte, réclamant quatre fois le prix convenu, parce que les projets

ont été modifiés — on a bâti un étage de moins; restaurateur et philanthrope, fondant la société du clystère, qui donnera chaque matin à ses clients eau chaude et beefsteack, santé et force. Partout il pose zéro et retient tout.

Comme financier, ses incarnations sont innombrables; l'ouvrage de Daumier, les 101 Robert-Macaire, renferme les meilleurs dessins.

Il découvre une mine d'or où il n'y a que du sable, fait prendre des actions aux propriétaires du pays, aux gendarmes eux-mêmes, se nomme gérant pour 99 ans, avec 2/3 des bénéfices, et la liquidation à faire exclusivement par ses soins. La société croule, et les actionnaires enthousiastes votent le renouvellement des fonds pour permettre à Robert de recommencer.

Avec des couleurs outrées, avec de gros traits nécessités par la charge, n'est-ce pas là l'histoire des entreprises véreuses de tous les temps ?

C'est ce qui explique la persistance du type de Robert; la rancune des actionnaires ruinés ou lésés (et qui n'a pas été actionnaire depuis quarante ans!) fit adopter la tribu Macaire comme la personnification des hommes tarés tripotant les affaires d'argent, — la foule n'a pas de nuances dans ses appréciations; elle ne regarde pas si l'avidité, la sottise, l'esprit d'aventure, n'étaient pas pour beaucoup dans les ruines accomplies et ne pouvaient souvent, non justifier, mais expliquer certaines duperies, — et Robert-Macaire, Bertrand, Wormspire, Gogo de-

vinrent des personnages légendaires que l'on retrouva 20 ans après dans les caricatures de 1848 et que l'on retrouve encore parfois dans celles de notre temps.

III

Le 25 janvier 1838 les *Saltimbanques* préludèrent par des sifflets au succès qui devait les accompagner pendant longtemps. Bilboquet, le che de la troupe, fut dans la farce ce que Robert-Macaire avait été dans le drame. Puis tous deux se confondirent pour former un type social qui personnifia la ruse en affaires d'argent ; mais une différence profonde subsista toujours entre eux. Robert-Macaire est voleur et cynique, Bilboquet est *blagueur* et naïf; le premier resta le type du vol effronté, du filou de bas étage, l'autre celui de la rouerie sans méchanceté, de la misère industrieuse et innocente.

La pièce des *Saltimbanques*, de joyeuse mémoire (bien qu'elle paraisse fort vieillie à la lecture), est aussi gaie, aussi saine au fond que Robert-Macaire, avec sa série, était malsain et déshonnête.

Rien de coupable dans cette charge dont quelques mots sont restés célèbres, par exemple, lorsque Bilboquet rentre au 2e acte :

Bilboquet. — J'ai vu mon ami Cabochard qui a manqué...

— Manqué... de quoi ?
BILB. — De tout... je lui ai prêté ma signature.
— Quelle imprudence! exclame la femme sauvage.

On y trouve aussi l'excellent gendarme toujours moqué, qui remet en liberté Bilboquet (bien qu'il ait, de force, arraché une dent excellente à un paysan), et lui dit :

Allez! mais ne vous trompez plus de dent, ou je vous y mettrai... dedans!

Et encore l'apparition du maire de Meaux et de sa femme à leur balcon après que les saltimbanques ont exécuté devant lui leurs plus beaux exercices, quand Bilboquet s'adresse en ces termes au magistrat municipal :

M. et Mme le maire est-il satisfait... oui! n'est-ce pas... alors approchez-vous... plus près... plus près... embrassez Mme votre épouse, vive M. le maire!!

L'intérieur du saltimbanque, tout fait de misère et d'insouciance, n'était pas d'un exemple dangereux ; quand les temps sont durs, Bilboquet se borne à marchander une superbe carpe dont il compte « s'arranger la semaine prochaine », et, pour rassasier sa petite tribu, il lui apporte un peu de fromage gaiement accueilli. Cette troupe ainsi posée fait penser aux premières bandes dramatiques des XVIe et XVIIe siècles, où chacun s'occupait autant de soins matériels que d'art, et le soir venu s'écriait, comme Scaramouche au 2e acte de Marion Delorme :

Sur ce, faisons la soupe, et repassons nos rôles.

Si Bilboquet est mille fois plus moral que Robert-Macaire, les deux suivants de ces types sont restés dans le même rapport que les maîtres, et Gringalet, étudiant ses équilibres dans la vie privée, mangeant quand il y a quelque chose à mettre sous la dent, ne songeant jamais au vol, est aussi blanc que Bertrand est noir.

Robert-Macaire et Bilboquet sont en somme les derniers représentants un peu connus des caractères dramatiques que la foule adopte pour donner une enveloppe à ses goûts, à ses affections et surtout à ses rancunes ; les types populaires venus du théâtre ou du journal sont disparus à présent ; le public se renouvelle trop, est occupé de soucis trop importants pour s'attacher à de si petites choses.

Il n'y a plus communication intime entre les artistes et ceux qui les écoutent ; les spectateurs changent chaque soir, apportés par les chemins de fer des quatre coins du globe, et ne viennent chercher au spectacle qu'un délassement de quelques heures sans se demander si, des visages entrevus sur la scène, il se dégage un personnage principal qui incarne en lui une idée actuelle quelconque.

Paris est trop grand ; et dans ce va-et-vient moderne qui l'encombre, le frottement adoucit les angles, efface les aspérités, roule les individus les uns sur les autres comme des boules de terre

glaise dans un cylindre de fonte, et de toute cette masse, il ne peut guère surgir pour l'observateur de physionomie bien accusée.

Cet effet remonte déjà à un certain nombre d'années, et à peine trouve-t-on depuis vingt ou trente ans deux personnages à nommer qui rentrent dans le cadre que nous nous sommes tracé.

Le premier, Joseph Prudhomme, resta longtemps une simple esquisse dans des proverbes destinés soit à la lecture, soit à de rares représentations; c'était cependant une personnification spirituellement et très-exactement réussie de la bourgeoisie de 1830 à 1840; bien des traits portent encore juste malgré le temps écoulé; mais ces qualités ne suffisaient pas, il fallut au type l'éclat de la scène, il fallut *la Grandeur et la Décadence de Joseph Prudhomme*, pièce un peu longue, moins bien réussie que *la Famille improvisée* où était né notre héros, mais qui fournit à la mémoire populaire un mot superbe souvent remanié et répété depuis :

Messieurs, ce sabre... sera le plus beau jour de ma vie.

Le second personnage ne sortit pas du livre et resta presqu'inconnu; ce fut M. Réac qui eut dans la caricature de 1848 et 1849 une certaine importance; bien que répondant à quelques idées du moment il ne survécut pas au journal dans lequel il avait été pour la première fois crayonné (1).

(1) Nous avons cherché, à propos des types populaires du

★

De l'examen des différents personnages qui ont passé devant nos yeux il résulte une observation curieuse: C'est que ces types sont tous absolument différents les uns des autres, et accusent dans les époques qui les ont vus naître une faculté de production remarquable, et une singulière richesse d'imagination dans les plus petits détails. — L'auteur n'est pas seulement celui qui écrit un rôle, qui dessine un profil, l'auteur c'est tout le monde, c'est la foule qui recueille mille petits traits, les réunit, en fait un beau jour quelque chose qui se tient sur ses pieds et n'a plus besoin que d'une main habile pour recevoir une dernière façon et devenir un type. Ce phénomène se passe dans un milieu artistique d'un niveau moyen il est vrai.

Les grands chefs-d'œuvre de la sculpture, de la peinture, pour être très-connus, ne sont nullement populaires, — jamais l'adoration des foules ne s'est

XIXe siècle, contenus dans notre dernier chapitre, à qui on devait la fixation de ces physionomies bizarres :

Mayeux, imaginé par Traviès, avait été réalisé à la scène par l'acteur Lhérie, qui, dit-on, était véritablement bossu.

Robert-Macaire et Bertrand, dessinés par Daumier, avaient été esquissés dès la 2e représentation de l'*Auberge des Adrets* par F. Lemaître et par Serres.

Bilboquet ne fut qu'une copie presque exacte faite par Daumier, après les *Saltimbanques*, de la figure d'Odry, affublé du dernier carrick.

J. Prudhomme fut dessiné et créé en scène par l'auteur H. Monnier dans la *Famille improvisée;* mais le type littéraire précéda de longtemps, nous croyons, le type du dessin.

M. Réac a été croqué par Nadar dans la *Revue comique*.

adressée par exemple à une madone de Raphaël, à une vierge de Michel-Ange; elle ira choisir le plus souvent une image dépouillée de tout sentiment élevé de l'art. — Il en est de même pour le théâtre; Molière, Corneille n'ont laissé aucun type qu'on puisse dire populaire, aimé et applaudi de la foule; Beaumarchais lui-même, auteur chez lequel le métier se sent davantage, a créé dans Figaro un personnage très-fêté, très-souvent cité, mais qui n'a guère de réels points de contact avec la foule non lettrée. Les grands comiques voient les choses de trop haut. Il faut pour créer à la scène un type vraiment populaire, d'une part un auteur secondaire très-observateur, d'autre part un public moyen préparé à recevoir l'impression de son œuvre; or, disons-le en finissant, ce public indispensable est devenu fort difficile et même impossible à rencontrer depuis la suppression, par l'activité moderne, de cette couche de population bourgeoise qui s'intéressait aux plaisirs de l'esprit jusques et surtout dans les infiniment petits du théâtre.

FIN

TABLE

POLICHINELLE

I. — Origines. — L'abbé Galiani et Pulcinella. — Le capitan. — *Les Amoureux transis.* — Caricatures contre les Espagnols. — Brioché. — Les Bamboches et *les Pygmées.* — *Le Malade imaginaire.* — Polichinelle à la cour. — *Polichinelle demandant une place à l'Académie.* — Drame de *Polichinelle*..... page 1

II. — Foires Saint-Laurent et Saint-Germain. — *La querelle des théâtres.* — Portraits de Polichinelle dans le théâtre de la Foire. — La *Statue merveilleuse.* — Les marionnettes étrangères. — *Arlequin Deucalion.* — *L'Ombre du cocher poëte.* — Inconvenances de Polichinelle. — Sa splendeur et sa décadence. — Mazurier au XIXe siècle. — *Polichinelle Vampire.* — *Polichinelle aux eaux d'Enghien*..... page 18

III. — Influence de Polichinelle à l'étranger. — Punch. — *Meo Patacca et Marco Pepe*..... page 28

IV. — Guignol. — Persistance des marionnettes. — Leur présence dans l'histoire. — Origines et répertoire de Guignol..... page 30

ARLEQUIN

I. — Origines. — Son existence au XVIe siècle. — Les Gelosi. — Le *Portrait.* — *Il convivato di Pietra*..... page 39

II. — Arlequin et le théâtre de Gherardi. — *Arlequin empereur de la Lune.* — *Le Divorce.* — *La foire Saint-Germain.* — *Arlequin défenseur du beau sexe.* — *Les Souhaits*..... page 48

III. — Arlequin et le théâtre de la Foire. — *Arlequin roi de Sérendib.* — Arlequin parodiste. — *Arlequin invisible.* — *Arlequin Hulla.* — *La tête noire.* — *Les Pèlerins de la Mecque.* — Le socialisme aux marionnettes. — *Arlequin Deucalion*..... page 58

IV. — Arlequin chez Marivaux. — *Arlequin poli par l'amour.* — Arlequin et la misanthropie. — *Arlequin sauvage.* — *Timon le misanthrope.* — Théâtre de Florian. — *Arlequin* d'Arnault. — Modifications subies par le caractère d'Arlequin. — *Arlequin afficheur.* — *Colombine mannequin.* — *Les Femmes rivaux.* — *Elle et lui.* — Affection d'Arlequin pour Colombine. — Son importance diminue avec la fin du XVIIIe siècle. — Nombre des pièces sur Arlequin. — Dynastie des Arlequins..... page 67

V. — Costume d'Arlequin. — Arlequin dans la caricature. — Sa batte et sa queue de renard..... page 83

PIERROT

I. — Origines. — Ces. Croce. — Pierrot et Dom. Biancolelli. — Giratou. — Au clair de la lune..... page 87

II. — Pierrot chez Gherardi et dans le théâtre de la Foire. — Son langage. — *La coquette.* — *La foire de Guibray.* — *Arlequin Mahomet.* — *Le monde renversé.* — *L'île des Amazones.* — *Arlequin roi des ogres.* — *La boîte de Pandore.* — *Pierrot rémouleur.* — Les refrains. — *Pierrot Romulus.* — Décadence du type jusqu'à Déburau..... page 91

III. — Les Funambules. — *La mère l'oie.* — *Le bœuf enragé.* — *Les mémoires de Pierrot.* — Pierrot et la critique philosophique. Disparition du Pierrot classique. — *Pierrot posthume*... page 97

ARLEQUINADES ET PARADES

I. — Succès éternel en France des types populaires. — Les farceurs de la rue de Franca-Trippa à Tabarin. — Scaramouche. — Décadence de la parade..... page 107

II. — Mise en scène des tréteaux de la Foire. — *Arlequin Colombine.* — *Les Trois commères*..... page 113

III. — Parades célèbres. — Nicolet et Taconnet. — *Arlequin Dogue d'Angleterre.* — Nicolet chez Mme Du Barry. — Langage salé des tréteaux. — Goût général du spectacle en plein vent.... page 116

IV. — Origines de Gilles..... page 119

V. — Bobèche, ses compères Galimafré et Faribole..... page 120

VI. — Paillasse. — Origines. — *Sganarelle ruiné.* — Sa décadence..... page 122

VII. — L'ancien théâtre des Boulevards. — Son indécence. — *Le marchand de M.* — *Le remède à la mode.* — L'autorité paternelle et la famille dans la comédie. — Cassandre à l'Opéra-Comique, *le Tableau parlant.* — Cassandre parodiste. — *Cassandre ou les effets du vert-de-gris*..... page 124

VIII. — Le nouveau théâtre des Boulevards. — Son public. — *La ronde chitt! chitt!* — *Gringalet homme de lettres.* — *Le dépôt.* — *Les valets gourmands.* — *Tirlipiton.* — *La belle-mère.* page 129

IX. — Parades de Bobèche. — *Les deux avares*..... page 136

X. — Disparition de la parade. — L'Arlequinade au Cirque (*Arlequin statue*), aux Variétés ; les types italiens dans *les Vacances de Pandolphe*..... page 140

JANOT. — JOCRISSE

I. — Janot et Dorvigny. — *Janot ou les battus payent l'amende.* — Succès inouï. — Volange. — Ses débuts au Théâtre-Italien. — *Les trois jumeaux vénitiens.* — *Janot chez le dégraisseur.* — *Ça n'en n'est pas!*..... page 145

II. — Jocrisse et Stenterello. — *Ballet des quolibets.* — *Le désespoir de Jocrisse.* — Débuts de Mlle Mars. — *Jocrisse changé de condition.* — *Jocrisse maître et Jocrisse valet.* — *Jocrisse chef de brigands.* — *Jocrisse grand-père, fils et petit-fils.* — *Jocrisse aux enfers.* — Brunet et les Jocrissianas. — *La Sœur de Jocrisse*..... page 153

CADET-ROUSSEL. — Mme ANGOT

I. — Origines de Cadet-Roussel. — Jean de Nivelle. — *Cadet-Roussel ou le Café des aveugles.* — *Cadet-Roussel barbier.* — *Cadet-Roussel parodiste.* — Rousselliana. — *Cadet-Roussel beau-père.* — Le luxe bourgeois en 1810. — *Cadet-Roussel esturgeon.* — Étretat et l'homme poisson..... page 163

II. — *Madame Angot* et les Angotiana. — Sa série. — *Madame Angot au Sérail*..... page 175

MAYEUX. — ROBERT-MACAIRE. — BILBOQUET

I. — Mayeux et la caricature. — Son origine. — Célébrité des bossus. — Mayeux Politique. — *Le fossé des Tuileries.* — Mayeux garde national. — *M. Mayeux ou la bosse à la mode*... page 181

II. — Robert-Macaire et l'*Auberge des Adrets.* — Création du type et de son entourage. *Robert-Macaire.* — *Une Émeute au paradis.* — Excès dramatiques. — Robert-Macaire dans la caricature..... page 187

III. — Les *Saltimbanques* et Bilboquet. — Innocence du type comparé à Robert-Macaire..... page 198

*

Derniers types populaires. — *Grandeur et décadence de M. J. Prud'homme*..... page 200

*

Causes de la disparition des types populaires au théâtre... page 202

FIN DE LA TABLE

Achevé d'imprimer

LE QUINZE AVRIL MIL HUIT CENT SOIXANTE-DIX

PAR L. TOINON & Cᵉ

à Saint-Germain

POUR LUDOVIC CELLER

à Paris.

ÉTUDES DRAMATIQUES

LES VALETS

AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER

PARIS
J. BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

M DCCC LXXV

ÉTUDES DRAMATIQUES.

* *

LES VALETS

AU THÉATRE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN.

Étude musicale, religieuse, historique, archéologique et pittoresque. Quelques morceaux sont inédits.

Librairie Hachette et Cie.

1 volume grand in-18. . . . . 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIÈRE

OU LE BALLET DU ROI.

Dansé par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.

Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de Molière et la musique de Lulli réduite pour piano

Librairie Hachette et Cie.

1 volume petit in-8, caractère elzevirien.. . . . . 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA, ET LE BALLET DE LA REINE (1581)

Étude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au XVIe siècle ; avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIIIe siècle jusqu'à Lulli.

Librairie Didier et Cie.

1 volume in-18 jésus. 3 50

LES DÉCORS, LES COSTUMES ET LA MISE EN SCENE

AU XVIIe SIÈCLE.

Librairie J. Baur.

1 volume in-12 carré, caractère elzevirien. . . . . 6 fr.

ÉTUDES DRAMATIQUES.

LES TYPES POPULAIRES AU THÉATRE.

Librairie J. Baur.

1 vol. in-12 carré, caractère elzevirien.. . . . . 6 1

SOUS PRESSE :

LA GALANTERIE AU THÉATRE.

1 vol. in-12.

ÉTUDES DRAMATIQUES

LES VALETS

AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER

Louis Leclercq

PARIS
J. BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

M DCCC LXXV

8nc

ÉDITION TIRÉE :

A 260 exemplaires sur papier vergé, à. . . . . 6 fr.

Numérotés et paraphés par l'auteur.

N° 215 L. L.

PRÉFACE

Le petit volume que nous présentons au lecteur forme la deuxième série des études dramatiques, dont la Galanterie au théâtre, *qui paraîtra dans peu de temps, sera la troisième partie.*

Dans les Types populaires au théâtre (*première série parue*), *il y a des personnages qui auraient pu être rangés parmi* les Valets, *car ils ont été souvent mis comme tels à la scène. Mais ces types, corrigés ou moralisés* (*Janot, Jocrisse, etc.*), *ont peu varié; ils sont toujours restés à peu près les mêmes, ils n'ont pas subi une métamorphose aussi complète et n'ont pas vu, comme les valets du grand répertoire, leurs prétentions s'élever peu à peu, — phénomène dramatique que nous remarquerons ci-après.*

Le titre exact de ce livre serait : Étude sur le rôle des valets dans le répertoire français depuis Molière jusqu'au XIXe siècle;

Précédée de quelques mots sur l'emploi des valets dans l'antiquité et chez les prédécesseurs de Molière ;

Suivie de l'examen des rôles de valets dans le théâtre contemporain.

Nous avons en effet adopté la division suivante :

Après un court chapitre sur les valets dans l'antiquité et chez quelques auteurs du commencement du XVIIe *siècle, nous sommes passé tout de suite à Molière, puis à ses contemporains, enfin à ses successeurs, en insistant surtout, parmi ces derniers, sur Regnard et Lesage.*

Plus loin nous trouvons Marivaux.

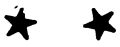
Vient ensuite Beaumarchais, sur lequel, à propos de Figaro, nous aurions pu nous étendre longuement; mais nous avons abrégé les pages qui regardent ce type de valet si souvent examiné, discuté et détaillé.

Après quelques mots rapides sur le théâtre de la fin de l'Empire et celui de la Restauration, nous nous sommes arrêté sur trois figures dessinées par V. Hugo, Balzac et G. Sand, et dont la première, Ruy-Blas, directement issue du mouvement romantique, avait pour nous une grande importance.

Nous avons terminé notre travail par l'examen de quelques types du répertoire contemporain.

Malgré l'envahissement de l'opérette et à côté de l'opérette, ce répertoire est resté encore riche et intéressant à bien des points de vue. La valeur dramatique et littéraire des œuvres fouillées et spirituelles qui le composent fait de leur examen un travail tout à fait attachant.

ÉTUDES DRAMATIQUES



LES VALETS

AU THÉATRE

INTRODUCTION

Il a existé, et il existe encore au théâtre, ce qu'on appelle des EMPLOIS. Les valets ont été un des plus renommés et en même temps un des plus variés, par exception, car la plupart des types changent peu à la scène.

Ainsi, d'ordinaire, les vieillards sont jaloux et ridicules — les jeunes filles, ingénues — les financiers, coquins — les notaires, imbéciles — les médecins, ignorants — les bourgeois, outrecuidants et sots — les artistes, amoureux et délicats — les soubrettes, rusées et spirituelles.

Seuls, les valets se sont métamorphosés ; partis de rien et moralisés peu à peu, ils ont toujours monté, et sont devenus parfois les types préférés des au-

teurs, les rôles où la vertu existait et qui faisaient contraste avec les autres.

Ce travail de moralisation scénique est curieux à suivre; il s'est prolongé jusqu'à notre temps depuis Molière jusqu'à G. Sand. Dans l'ancien répertoire, les valets sont des types amusants, mais choisis dans les bas-fonds de la société : généralement sortis des galères, voleurs, faussaires, roués de coups, suborneurs, servant et trahissant selon l'occasion, faisant des tours pendables, criminels; ennemis-nés des familles et de l'autorité paternelle. Ce type est celui de Molière, imitation du théâtre gréco-romain, copie pleine d'imagination, fusion d'éléments divers adaptée à la société de son temps; peut-être aussi est-ce une épreuve déjà moralisée et émoussée de l'entremetteur italien et de la duègne espagnole. Il continue hésitant et un peu moins mauvais dans Regnard, Lesage et Marivaux; mais le grand travail de moralisation se fait dans Beaumarchais; par les trois Figaros, la domesticité s'élève dans la famille; Figaro est honnête et, jusqu'à lui, se produisent ces valets qui, malgré la réputation des vieux temps, ne donnent pas une haute idée de l'antique domesticité tant vantée. Le serviteur dévoué, le vieux débris de la famille tant prôné, ne serait-il donc qu'un produit imaginaire inventé par le drame et le roman des siècles suivants pour réhabiliter le temps passé, au moyen du mirage qui fait voir en beau l'époque qui ne reviendra plus?

Mais à *Figaro* ne s'arrête pas le mouvement.

Sous l'influence des idées philosophiques du XIXe siècle, et sous la direction du roman moderne, le valet se métamorphose encore. Le type grandit dans *Ruy-Blas;* ce qu'il n'avait fait qu'en riant, il le fait sérieusement, il devient rival de son maître et amant d'une reine d'Espagne.

Ici la passion l'a entraîné; il faut que le dévouement, la raison pure ennoblissent encore le caractère; ce travail s'opère avec *le Marquis de Villemer,* qui montre un valet de chambre, respectable comme un patriarche, remplissant le rôle d'un père de famille au milieu d'une société d'honnêtes gens, et affirmant la respectabilité de l'homme sous la livrée.

En même temps, à partir de *Figaro,* le valet ne sert plus les amours du maître; plus de fourberies, plus de déguisements; à quoi cela tient-il? Peut-être à la nouvelle organisation sociale issue de la révolution. Toute comédie se terminant par un mariage, et le mariage ayant été entouré de formalités longues et sérieuses, il est devenu impossible de conserver des ressorts qui ne pouvaient cadrer avec l'organisation inévitable et imposée. Nous croyons que là est une des causes de la disparition des valets de l'ancien répertoire; mais le changement des mœurs a dû aussi y être pour quelque chose — car certaines formes théâtrales durent encore, qui sont aussi vieilles, aussi peu justifiées que les rôles des valets disparus — et moins gaies.

On voit que, de toute façon, un grand travail s'est accompli dans l'esprit dramatique à propos de

cet emploi des valets, et c'est ce travail et ses étapes différentes que nous voulons examiner ; il peut fournir sur les tendances de l'esprit français quelques observations intéressantes. Nous verrons que le théâtre contemporain, qui offre aussi des exemples d'emploi de valets bons à citer, présente ce phénomène singulier que, sauf de très-rares exceptions et par une sorte d'opposition inconsciente à l'œuvre de moralisation de la haute comédie, tandis que le type s'épurait au grand répertoire, on a fait du valet un successeur de Jocrisse, un gredin comique, ennemi-né de ses maîtres et affublé le plus souvent de passions grotesques et échevelées.

Il était nécessaire de commencer ce travail en parlant des valets de l'antiquité et de quelques pièces jouées immédiatement avant Molière. Pour l'antiquité, il est difficile de bien savoir ce qu'était le valet de comédie par rapport à la société. Le théâtre n'a mis à la scène que l'esclave, et le valet ne devait pas toujours être l'esclave selon la loi, sorte de meuble sous le caprice du maître ; il faudrait chercher l'équivalent du valet français dans les classes intermédiaires qui existaient entre les hommes libres et les esclaves ; serviteurs volontaires, ni affranchis, ni esclaves, ni indépendants, déclassés qui devaient exister en grand nombre, vendant leurs services sans y être obligés par d'autre loi que celle du besoin ; ce sont ces valets qui, dans la vie ordinaire, devaient ressembler à ceux que Molière a mis au théâtre.

I.

ANTIQUITÉ. — MOYEN AGE.

PRÉDÉCESSEURS DE MOLIÈRE.

C'est dans Aristophane que nous irons chercher un premier exemple de valet. *Les Grenouilles* se composent de deux parties : l'une philosophique et critique, c'est la seconde ; l'autre simplement comique, c'est la première ; mais, dans cette première partie, Aristophane caricaturise les dieux de la Grèce, comme certes depuis lui il n'a jamais été permis à quiconque de le faire, même à propos des personnalités les moins connues et les plus secondaires des religions modernes.

Bacchus se rend aux enfers avec son valet Xanthias ; c'est de ce voyage seul que nous avons à nous occuper.

Bacchus n'est pas brave ; pour se donner du cœur et en imposer aux autres, il s'est revêtu de la peau de lion appartenant à Hercule, et a pris en main sa

massue ; il se met en route, Xanthias l'accompagne ; c'est l'ancêtre des valets gourmands, sentencieux et poltrons qui produisirent plus tard les Sancho et les Sganarelle. Xanthias est de la classe des esclaves ; victime de cette situation, il se voit refuser l'entrée de la barque de Caron, et est obligé de faire, à pied, le tour des marais infernaux. En cela il serait heureux, puisque Bacchus se plaint de la dureté des bancs du bateau qui lui meurtrissent la chair.

Une fois le maître et le valet réunis de l'autre côté de l'Achéron, ils luttent tous deux de poltronnerie. Xanthias redoute les monstres infernaux ; doit-il marcher devant ? doit-il rester par derrière ? à tout moment il change de place. Un monstre plus redoutable que les autres, Empuse, à la fois âne, bœuf, femme et chien, fabriqué d'airain, de chair et de flamme, fait fuir à grands pas Bacchus et Xanthias ; mais la vue d'une jolie fille qui fait partie du chœur des âmes ramène, sur la route du palais de Pluton, le maître et le valet qui sont de la plus parfaite égalité dans le vice.

Bacchus frappe à la porte d'Éaque ; celui-ci, trompé par le déguisement, croit avoir affaire à Hercule, et comme il se souvient que ce dernier, lorsqu'il vint aux enfers chercher Alceste, a maltraité Cerbère, en bon maître il veut venger son chien et assommer Hercule ; mais ne se jugeant pas assez fort, il court chercher de l'aide. Comme Don Juan, Bacchus effrayé force Xanthias à chan-

ger d'habits avec lui. Xanthias endosse la peau du lion de Némée que Bacchus, dans sa terreur, a souillée de la façon la plus malpropre. C'est lui qui va donc recevoir les coups; mais Proserpine a appris l'arrivée d'Hercule dans son empire; elle a gardé le souvenir le plus tendre pour le robuste héros, et elle dépêche sa servante afin de le lui amener. Xanthias reçoit l'invitation; il hésite! il se méfie! Le menu d'un repas délicieux, adroitement détaillé par la servante, la promesse de charmantes danseuses pour couronner le festin, décident le faux Hercule; il accepte. Mais son maître n'est pas plus que lui insensible aux attraits de la bonne chère et de l'amour, et il réclame la peau de lion et sa personnalité. C'est en ce moment que revient Éaque avec ses bâtons de renfort. Chacun des deux poltrons se défend alors d'être Hercule; il faut cependant qu'Hercule soit là. Quel est le menteur? L'expérience est aisée à faire; un dieu ne sent pas la douleur, et les coups de bâton supportés oui ou non en silence indiqueront clairement lequel des deux est l'esclave ou le maître.

Bacchus reçoit les coups sans rien dire et n'avoue pas sa supercherie. Tremblant pour l'avenir comme pour le présent, Xanthias affirme qu'il est dieu et empoche d'abord sans sourciller les coups qu'Éaque lui fait administrer; rien de plus réellement comique que cette scène où pleuvent les coups, et où les rares interjections involontaires que la douleur arrache à Xanthias sont toujours expliquées subti-

lement. Mais, en fin de compte, Xanthias avoue son état d'esclave et la comédie se continue en passant peu après à la seconde partie, qui, pour les Athéniens, devait avoir une portée beaucoup plus grave que pour nous. Le rôle de Xanthias disparaît alors.

On voit que l'on trouverait dans *les Grenouilles* les éléments de certains valets du XVIIIe siècle; Xanthias est bavard, ivrogne, luxurieux, paresseux, poltron, vantard et raisonneur; c'est, comme nous l'avons dit, Sganarelle, mais plus encore, c'est le Pierrot vicieux et cynique des Parades ou le confident des féeries modernes, dont les Enfers inévitables remonteraient ainsi au temps d'Aristophane.

*

Les valets de Plaute sont moins excentriques que le Xanthias; placés entre des fils débauchés et des pères soucieux et avares, ils font voir sous un assez triste jour les uns aussi bien que les autres. — C'est évidemment dans Plaute que Molière a puisé une partie des éléments de ses rôles de valets; ces types étaient nécessaires pour relier les caractères des pères et des enfants, dont les rapports sont devenus plus intimes avec les usages que la société moderne a établis dans la famille. On prétend que cette intimité a nui à la dignité paternelle; nous doutons que cette idée soit juste; la dignité paternelle ne pouvait que perdre à se voir bafouée par les

valets qu'elle acceptait comme intermédiaires, et c'est toujours une triste chose lorsque la vieillesse et la défiance font que les pères accordent aux valets plus de confiance qu'à leurs fils; — il semble que la colère qu'ils ont de vieillir leur fasse chercher au-dessous d'eux, dans une domesticité flatteuse et complaisante, une intimité qui devrait de droit être le partage des enfants.

L'Asinaire présente deux exemples de ces mauvaises interventions de valets dans la famille.—Deux valets voleurs s'entendent avec le père et le fils pour dévaliser la maison gérée par une femme d'ordre; mais ces derniers n'obtiennent l'argent qu'après avoir subi de la part de leurs valets des humiliations sans nombre. Cependant les deux valets sont assez dévoués à leurs maîtres : Liban, esclave du père Démenète, est le caractère le mieux réussi ; il parle des coups et des étrivières qu'il reçoit et il en rit; c'est le faible se moquant du fort, c'est la protestation éternelle des classes pauvres contre la tyrannie invincible des faits. — Léonidas, valet du jeune Argyrippe, est le camarade plutôt que le serviteur de son maître; leur rencontre dans le vice, les services rendus dans le désordre, établissent entre eux une sorte d'égalité civile qui devait exister de fait, avant qu'elle n'existât dans la loi.

Amphitryon présente l'antithèse de deux valets, — Mercure, le valet de cour, le domestique de grand seigneur, à l'air hautain et brutal, — Sosie, le valet bourgeois, craintif, aux mœurs plus douces. Un

fait remarquable chez Plaute, c'est le soin qu'il prend de séparer, dans certaines circonstances, l'esclave de l'homme libre; dès l'instant qu'il y avait une idée même élémentaire de passion, de hardiesse, d'indépendance, la séparation complète était établie tout naturellement entre l'homme et l'esclave même affranchi.

Nous pourrions citer un grand nombre de valets dans les œuvres de Plaute, même le valet dévoué jusqu'à se faire enchaîner pour son maître, le Tyndare des *Bacchis;* chacune des comédies de Plaute possède un ou deux rôles où l'on pourrait trouver en germe les valets de théâtre, car certains traits sont éternels dans l'humanité. Sauvegarder les amours des jeunes gens, avoir de l'esprit pour mener à bon port les intrigues nécessaires, lutter avec les pères, avec leurs passions, surtout avec leur avarice, — c'est là l'emploi des valets dans Plaute: parfois, mais rarement, ils lancent quelques satires contre la société du temps, contre le luxe, contre l'élégance abusive, et en cela ils se distinguent profondément des valets modernes qui exagèrent toujours les travers de leurs maîtres.

*

Quant à Térence, ses valets ont peu d'importance. Dave, dans l'*Andrienne,* est tout à fait incolore, c'est un confident, et les événements lui donnent raison plutôt qu'il ne les mène. Les autres

valets sont de la même espèce. Dans Térence, d'ailleurs, toutes les figures semblent effacées; il écrivait moins pour le peuple que Plaute; destinés à un public plus raffiné, ses types avaient moins de relief; à mesure qu'elle monte, la société aime les contours adoucis, même jusqu'au vague et à l'indécision. Un phénomène analogue à celui qu'on remarque chez Térence se produisit chez Molière pour les types de ses valets : dans ses grandes comédies ils disparaissent ou du moins ils pâlissent étrangement à côté de ceux qu'il modela pour ses comédies bourgeoises.

*

Au moyen âge, le rôle du valet n'existe guère; les fous peuvent être regardés comme l'origine des valets à la langue libre et bien pendue. Dans les mystères ou les pièces de chevalerie, la plupart du temps l'écuyer remplace le valet, dont l'emploi était ignoré ou eût été déplacé, et il accompagne le principal personnage en lui servant de confident.

Au XVIe siècle, dans la grande comédie de *Gargantua* et de *Pantagruel*, Panurge peut passer pour un rôle colossal de valet discoureur et sentencieux.

D'après d'anciennes *joyeusetés*, le valet de cette époque est vicieux, querelleur, et d'une familiarité sans pareille avec ses maîtres.

Vers le milieu ou la fin du XVe siècle, était

apparu un valet célèbre. *Maître Pathelin,* pièce dont le succès fut extraordinaire et dont les éditions se renouvelèrent sans cesse, renferme le rôle d'Agnelet, valet champêtre, rusé, balbutiant, cauteleux; il tue les moutons de son maître pour les empêcher de mourir de la clavelée, mais il a bien peur que M. Guillaume ne lui fasse un gros procès. Il cherche et trouve à se tirer d'affaire; d'ailleurs c'est un ancêtre de Scapin.

Déjà, par rapport au temps de Molière — encore, par rapport au temps de Plaute, — les valets étaient roués de coups par leurs maîtres. Agnelet raconte que M. Guillaume, le surprenant dans l'exercice de son système médical sur les moutons confiés à sa garde, l'a battu si fort sur la tête, qu'il va aller se faire trépaner.

Voleur, adroit, processif, Agnelet trompe son maître, son avocat, son chirurgien et le tribunal; — c'est la ruse paysanne développée dans les petites choses, cette ruse peu scrupuleuse qui vient à bout de tout, cette ruse antique, toujours persistante, alimentée par l'absence d'instruction, ruse qui déplace peu à peu une borne et fait qu'au bout de dix ans, vingt ans s'il le faut, une petite pièce de terre, appartenant à un bourgeois absent du pays, a complétement disparu sans laisser de traces sous les envahissements microscopiques des deux champs voisins.

*

Plus près de Molière, Scarron a mis au théâtre un valet célèbre, Jodelet; il tient par beaucoup de côtés à certains valets de Molière, mais plus encore à la comédie espagnole. Les deux pièces principales dans lesquelles Scarron a placé Jodelet sont : *Le Maître valet* et *Jodelet duelliste.*

Dans cette dernière pièce, Jodelet est plutôt un matamore. Gratifié d'un soufflet, il en cherche l'auteur qu'il connaît parfaitement, et quand il le rencontre, il s'excuse et en reçoit un second; comme bravoure, il ressemble à Xanthias ou à Sganarelle que les épées tirées faisaient fuir au plus vite et sur les entrailles desquels la bataille produisait l'effet d'une médecine. Quand l'adversaire n'est pas là, Jodelet parle haut et veut écraser son ennemi comme le fléau fait du blé; quelques instants plus tard, ramené à des idées plus calmes par le second soufflet qu'il a reçu, il philosophe sur la terrible manie des duels, et toujours, selon l'habitude de Scarron, le comique jaillit d'idées justes mises subitement en contact avec des objets vulgaires :

Mais n'est-ce pas à l'homme une grande sottise
De s'aller battre armé de sa seule chemise?...

Cependant, tout matamore qu'il est, Jodelet appartient bien au répertoire des valets, et il se rapproche un peu des Crispins dans l'autre comédie : *Le Maître valet*. Il change de rôle avec son maître comme le Pasquin de Marivaux, mais son langage n'est pas le même, tant s'en faut. Valet

glouton, luxurieux, il reçoit les deux monnaies dont on paie les Mascarille : l'argent et les coups de bâton; raisonneur avec son maître, il est avec lui sur le pied d'une camaraderie qui lui laisse toute licence de paroles, et il arrive à des crudités de langage difficiles à admettre de nos jours. La fin de la scène IIIe du Ier acte indique clairement l'intimité singulière du maître et du valet. Don Juan propose à Jodelet de changer de costume avec lui afin qu'il puisse de cette façon éclaircir les sentiments d'Isabelle à son égard :

DON JUAN.

. . . . . .

Je serai l'amoureux de la moindre soubrette,
Mes présents ouvriront l'âme la plus secrette;
Toi, mangeant comme un chancre et buvant comme un trou,
Paré de chaînes d'or comme un roi du Pérou,

. . . . . .

Chez le bon Don Fernand, tu seras régalé.

JODELET.

Et ne pourrai-je pas, pour mieux représenter
Le seigneur Don Juan, quelquefois charpenter
Sur votre noble dos? Bien souvent, ce me semble,
Vous en usez ainsi.

DON JUAN.

Quand nous serons ensemble,
Tout seuls et sans témoins, oui, je te le permets.

. . . . . .

Quoi de plus étrange que ce maître qui bat son domestique et qui, à condition que celui-ci lui rendra service, lui permet dans l'intimité de *charpenter* sur son propre dos ?

La poltronnerie de Jodelet amène des scènes fort gaies entre lui et le futur beau-père de Don Juan qui le prend pour son maître et l'engage à accepter le cartel d'un rival; mais dans tout cela on sent trop la comédie espagnole et pas assez cette invention personnelle qui, même en quantité minime, sait faire d'un type créé par un autre une trouvaille personnelle. Jodelet se relie toutefois comme nous l'avons dit à Mascarille ou à Sganarelle du *Festin de Pierre;* il semble une esquisse des Scapins et des Crispins du XVIIIe siècle. Dans les deux pièces il assiste à l'action sans en être la cheville ouvrière, néanmoins c'est un type curieux, gai, et qui aurait chance de plaire, si une reprise adroite était faite d'une des pièces de Scarron, auteur oublié et trop méconnu.

*

Ce fut vers 1645 que Cyrano de Bergerac écrivit le *Pédant joué;* cette date résulte d'une plaisanterie faite sur le mariage de Marie de Gonzague avec Casimir V, roi de Pologne, qui se trouve à la scène IV du IIe acte.

Il y a dans cette pièce le valet Corbinelli, attaché au jeune Granger.

Corbinelli apparaît seulement à la dernière scène du Ier acte; c'est un fourbe, et il pose dès son entrée la nécessité de tromper Granger père qui veut envoyer son fils à Venise; mais Corbinelli n'est

pas encore organisateur; il paraît rarement; on le voit venir pour la seconde fois à la scène IVe du IIe acte, quand il annonce que le fils Granger a été enlevé par des corsaires turcs venus jusqu'à la porte de Nesles, vis-à-vis le quai de l'École. Puis Corbinelli ne revient plus qu'au IVe acte; et là, dans une amusante scène de nuit, il agit seulement en pantomime; transportant à droite et à gauche une échelle, offrant son dos pour point d'appui mobile, il effraie, trompe et fait dégringoler à terre Granger père et son cuistre Pasquier.

Cette pièce du *Pédant joué*, en langage d'une crudité excessive, pourrait être remaniée pour la scène moderne. Les caractères sont nettement tracés et cependant celui du valet est un des moins bien dessinés; il manque de relief et toutes ses imaginations n'aboutissent pas. Ainsi, il veut faire passer Granger fils pour mort et sa rouerie est éventée par Pasquier. Il ne réussit guère que sa dernière fourberie : il simule la représentation d'un drame contenant les amours traversées de deux amants (ce sujet était peut-être neuf à cette époque!); dans la pièce où Granger père est à la fois spectateur et acteur, les rôles d'amoureux sont joués par Granger fils et sa maîtresse; le père, à un certain moment, croyant signer un contrat de comédie, signe bel et bien un contrat valable. Lorsque la toile tombe sur le Ve acte, Granger père n'est pas encore désabusé, et Corbinelli a lieu de redouter sa colère à venir.

On voit que si Corbinelli est un ancêtre de Scapin, c'est un ancêtre bien pâle; l'idée d'une deuxième comédie ajoutée à la première est une invention faible, et le rôle en somme est peu important.

*

Le Menteur, de P. Corneille (1642), nous a transmis le type de Cliton, type très-social et de tous les temps; il est entremetteur et ne s'en cache pas; son maître est arrivé de la veille, il lui offre ses services.

Je suis auprès de vous en fort bonne posture.
. . . . . .
Et je suis tout au moins l'intendant du quartier.

Malgré ce métier peu honnête, Corneille en fait un raisonneur; Cliton est là, en réalité, le confident tragique transporté dans la comédie; les vers célèbres sur Paris, qu'on croirait écrits d'hier, le prouvent.

Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés :
L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence;
On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France;
Et, parmi tant d'esprits plus polis et meilleurs,
Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs.
Dans la confusion que ce grand monde apporte,
Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte;
Et dans toute la France il est fort peu d'endroits
Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.

Cliton, sauf sa propension à offrir ses services amoureux (singulier métier auquel Corneille ne semble attacher aucune idée déshonnête), est assez loyal et il s'irrite des mensonges de son maître.

Il donne de bons conseils et ne fait point de méchants tours ; ce n'est donc pas le vrai valet de la comédie. Au fond, cependant, il y a le tireur de bourses ; à la sècne VIIe du IIe acte, il se félicite avec Sabine des pistoles qui ont été attrapées. Mais il n'y a rien là des valets de Molière ; ce dernier a donc réellement créé au théâtre ces Scapins, voleurs, adroits, dévoués pour l'argent et parfois gratis, par amour de l'art.

Cliton serait l'ancêtre des valets secondaires du répertoire que nous verrons plus loin et qui peu à peu finirent par remplacer les premiers, dont les reliefs trop vigoureux et les caractères trop excentriques ne pouvaient rentrer dans le cadre de toutes les comédies.

*

C'est aussi à ces valets assez incolores que se rattache L'Intimé des *Plaideurs* (1668.) Ce caractère paraît très vrai. Mais comme il est peu vivace ! comme il est dépourvu de gaîté ! En y regardant de près, on voit cependant que ce valet de Racine a beaucoup de ressemblance avec celui de Molière, et que sauf l'origine qui est meilleure (L'Intimé est fils d'huissier), le costume diffère plus que tout le

reste dans les deux types. Leurs ruses sont à peu près les mêmes ; ils rendent tous deux des services amoureux; moins entremetteur que le Cliton de Corneille, L'Intimé est menacé du bâton comme Scapin, il se déguise, usurpe de fausses qualités, et s'expose de gaité de cœur à être traité comme son père, à coups de nerf de bœuf.

C'est au tempérament de Racine, plutôt qu'à son intention, qu'il faut attribuer le défaut de puissance dans le caractère de l'Intimé; ce type se rapproche davantage des Valets de Regnard auxquels nous consacrerons quelques pages, après que nous aurons examiné d'abord les principaux valets que Molière nous a laissés.

II.

MOLIÈRE.

Les Scapin, Mascarille et Sbrigani, sont la continuation de la race des Valets antiques ; Molière en a pris ce qui pouvait s'appliquer au théâtre moderne. Rien ne veut dire qu'ils soient exagérés ; les traits en sont accusés plus que dans la réalité, si l'on prend chaque individu séparément, mais les valets du temps de Molière, s'ils ne se reconnaissaient pas eux-mêmes, devaient sans doute être reconnus par leurs maîtres ; il suffisait à ces derniers de les déshabiller de leurs costumes excentriques pour y retrouver, les pères ceux qui les trompaient, les fils ceux qui les aidaient à tromper leurs pères. Si Nicole, Martine, Dorine, représentent chez Molière le bon sens uni au dévouement, si on a admis qu'il avait sous les yeux les modèles de ses servantes, ne peut-on conclure qu'il trouvait également dans la société qui l'entourait les types de ses valets; les mémoires du temps montrent parfois de quels

désordres la domesticité était capable. Il est permis de penser que Scapin est le digne et complet représentant de la race des valets du XVIIe siècle, dont le métier consistait à trahir chacun, recevoir ici de l'argent, là des coups, rendre les coups, jamais l'argent, et dont les talents étaient d'autant plus prisés qu'ils se tiraient mieux d'un mauvais pas.

C'est donc dans les *Fourberies de Scapin* (24 mai 1671) que nous examinerons le valet de Molière, en rattachant à la suite quelques observations relatives aux autres rôles du même genre qui existent dans ses œuvres.

La scène est à Naples; peu importe, car ce sont des idées françaises représentées par des Français; les habitudes de la comédie italienne apportées en France avaient d'abord influé sur le théâtre français; puis une réaction avait produit un mouvement contraire, et, si la comédie française fut d'abord une comédie italienne habillée à la française, la comédie italienne devint à son tour une comédie française habillée à l'italienne; les costumes de cette dernière persisteront au reste longtemps comme certaines de ses formes, dont l'esprit de notre pays aura grand peine à se délivrer tout à fait.

De toutes les pièces de Molière il nous semble que c'est celle où le rôle du valet est le plus nettement tracé. Tête fertile en artifices, Scapin se sert aussi bien pour lui que pour les autres de ses moyens de friponnerie, et il passerait promptement de nos jours en police correctionnelle. Etait-on plus

indulgent sous Louis XIV ? oui et non ; car une ordonnance du roi envoyait aux galères les laquais rôdant sans place dans Paris, qui était le rendez-vous d'étrangers munis souvent de véreux antécédents et peu scrupuleux sur les moyens de s'enrichir; ces antécédents et ces moyens apparaissent dans quelques comédies du temps et nous indiquent l'opinion que la noblesse et la bourgeoisie portaient sur ces aventuriers.

Scapin est la hardiesse; Sylvestre son compère marche de bien loin sur ses traces ; il a peur de participer aux aimables traitements dont les maîtres du XVIIe siècle paraissent assez prodigues envers leurs domestiques.

« . . . . . Je vois, dit-il, se former de loin, un nuage de « coups de bâton qui crèvera sur mes épaules. »

Ces coups de bâton indiquent bien la distance qui séparait, dans l'idée du public, le fils de la maison de son valet.

Si les châtiments corporels sont appliqués en raison inverse de l'idée que l'on a de la dignité humaine, il est clair que les bourgeois du XVIIe siècle estimaient assez peu ceux qui les servaient. Il est juste de dire que parfois on les voit battre leurs enfants et leurs femmes. Leurs fils prenaient à leur service un valet comme Scapin, non pas parce que l'on ignorait ses fredaines, mais au contraire parce que son habileté était reconnue ; c'était un spéculateur vendant ses talents, et la jeunesse dorée d'alors

savait à quoi s'en tenir sur le génie dévolu à Scapin et à ses semblables.

Scapin ne s'effraie de rien; il regarde comme une misère un mariage clandestin contracté par un fils qui sait que l'avarice de son père lui en ordonne un autre; et il fabrique un stratagème pour sortir d'embarras, quitte à se trouver encore en rapport avec la justice.

« Va, va, dit-il à Sylvestre..... trois ans de galères de plus « ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble cœur. »

Bien que les galères ne renfermassent pas alors que des bandits, voilà le valet peint d'un trait.

Remarquons que presque toutes les plaisanteries du temps sont cruelles ; tantôt ce sont les bâtons mis en jeu, tantôt un homme qui doit recevoir un pavé et qui dégringole d'une échelle au risque de se rompre le cou, — là c'est une corde que l'on tend et qui fait fendre la tête à un vieillard. Et en dehors de Molière, avant lui, quelles détestables farces que celles dont Sancho est la victime; de son temps, quelles pénibles plaisanteries que celles du Pot de chambre et du Bélier dans le Roman comique. Cela donne une assez triste idée de la douceur des mœurs de nos ancêtres. Dans Saint-Simon lui-même, quelle collection de méchancetés on trouve dans les plaisanteries qu'il raconte.

Le public français, par principe très-égalitaire, acceptait très-bien les privautés des valets, les injures qu'ils adressaient à leurs maîtres, les coups

même qu'ils leur donnaient, à la condition toutefois que l'égalité fût une lettre morte et que tout, dans la pièce, comme position sociale des personnages, maintint une scrupuleuse hiérarchie entre les différentes classes. A ce compte tout public, même composé de Gérontes ou d'Argantes, eût accepté Scapin, à la condition que Scapin ne fût jamais l'égal de ses maîtres. Cette idée d'infériorité voulue, comparée avec la tendance opposée des auteurs qui faisaient grandir le valet, constitue un phénomène curieux des évolutions du public. Il reste encore de ces scrupules anciens dans le public de nos jours, mais si l'on accepte certaines libertés des rôles de valets, on n'accepterait plus cependant un valet rossant le père de son maître. Nous verrons plus loin qu'il a fallu les efforts du génie ou de larges commotions sociales apportant une révolution dans les idées, pour faire accepter peu à peu d'autres métamorphoses.

Léandre, qui connaît Scapin mieux que personne, va le traiter en conséquence, non avec cette impertinence que le XVIIIe siècle mettra à la mode et qui n'était qu'une allure de bon goût, mais brutalement en lui donnant les noms qu'il mérite. Et cependant Léandre ne le connaît pas tout entier; il ignore les vols d'un quartaut de vin, d'une montre, vols dont on a chargé la servante innocente; bien plus, Scapin, coupable d'abus de confiance, de vol domestique, a éprouvé le besoin d'y joindre l'éternel accompagnement des coups de bâton; il a roué

son maître et a failli lui faire rompre la tête en le jetant dans une cave ouverte sous ses pas. Qu'importe tout cela, Léandre a besoin de lui, et si Scapin fait parade de son ressentiment, de sa soi-disant dignité outragée, s'il refuse d'abord de servir son maître, c'est afin de mieux vendre ses tours pendables. Une fois qu'il tient le fils, il ne se gêne pas pour dauber sur le père, il le représente au fils comme un imbécile.

« ..... Cela ne vous offense point;... vous savez assez l'o-
« pinion de tout le monde, qui veut qu'il ne soit votre père
« que pour la forme... »

La mère de Léandre est atteinte du même coup, et bien qu'à ce trait Léandre s'écrie : « Tout beau ! Scapin ! — » la familiarité du valet est excessive, et le maître descend à son niveau ; les mœurs du temps autorisaient sans doute cette licence : « On fait bien scrupule de cela ! vous moquez-vous, » ajoute Scapin, qui va engager l'action contre les pères.

Dans la scène avec Argante, père d'Octave, Scapin, tout en déployant une prodigieuse finesse et un comique assez peu repréhensible, indique par des mots significatifs quelle était la position et le traitement des laquais dans la famille ; il s'est toujours tenu prêt, à la colère, « aux injures, aux coups de pieds au c.., aux bastonnades, aux étrivières. » Jusqu'à l'arrivée de Sylvestre, la scène reste dans les bornes de la simple comédie ; il n'y a rien de

bien coupable à faire donner par un avare une somme de 500 pistoles pour son fils, surtout quand on pousse le bon sens jusqu'à détourner un vieillard de plaider. Mais il faut encore que le vieillard craigne pour sa peau, cela seul lui fera lâcher l'argent, et la venue de Sylvestre fait tourner la comédie au chantage; il n'y a pas d'autre mot à employer. La tête frappée par un danger imaginaire, Argante donne la somme nécessaire.

Pour Géronte, nous savons bien que le vieux bonhomme n'est pas tendre ; il est de l'espèce de ces bourgeois qui, à la place du cœur, ont généralement une petite sacoche, mais enfin il est père, et Scapin abuse étrangement de la douleur qu'il peut lui causer en lui annonçant brusquement l'enlèvement de son fils. Nous en rions aujourd'hui; mais à cette époque les corsaires musulmans, accrochés de nos jours, avec les revenants de mélodrame, dans le magasin des accessoires, n'étaient pas une chimère, et les enlèvements souvent pratiqués n'étaient nullement sujets à plaisanterie. Scapin continue ainsi la mise en œuvre de ses ressorts peu scrupuleux dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique; il frotte le sentiment avant de frotter l'échine, et il s'avise d'avoir de l'amour-propre; il a de l'honneur à la façon du galérien, il est rancunier,

« ..... Je veux qu'il me paie en une autre monnaie l'im-
« posture qu'il m'a faite auprès de son fils. »

et ce dernier, fidèle à sa honteuse camaraderie

avec son valet, lui permet contre son père la petite vengeance qu'il voudra.

Un caractère des mœurs du temps de Molière, c'est la facilité avec laquelle les fils, avec leurs valets, causent de la mort de leurs pères ; on ne tolérerait plus ce langage de nos jours, les plaisanteries de ce genre portent seulement sur l'héritage des oncles, voués par la tradition théâtrale à payer les dettes de leurs coquins de neveux. On ne laisserait pas davantage sur notre scène française un valet parler des mères, sœurs et fiancées, comme le font Scapin, Sbrigani et Mascarille.

Scapin est, disons-nous, vindicatif. Géronte arrive, et les coups de bâton pleuvent drus et serrés sur les épaules du vieillard qui n'a d'autre tort que de bien juger son fils, être dupe de Scapin et craindre pour sa peau. S'il fallait bâtonner tous les vieillards qui ont des fils qui dépensent de l'argent, qui sont dupes de leurs domestiques, et qui craignent pour leur corps ! où irait-on ?

On perd de vue le réel caractère du valet au milieu du comique prodigué par l'auteur ; mais que l'on examine un à un chaque tour de Scapin, on verra quel scélérat il est. Si Scapin fait rire, ce n'est que par réflexion ; il faut un double travail d'esprit. Il paraît amusant, malgré sa friponnerie, non seulement parce que ses inventions sont ingénieuses, qu'il développe des talents au-dessus de ceux de sa classe, mais aussi et surtout, parce que les caractères des vieillards sont peu intéressants et de plus

parce que prendre l'argent d'un père, passe au théâtre, par convention dramatique, pour une simple peccadille, surtout quand l'amour se met de la partie.

Mais Scapin joue avec tout; sacripant de sac et de corde, il singe le mourant. Parler de membres rompus, de cervelle écrasée, arriver en scène sur une civière, avec la tête embobinée de bandelettes, c'est clore par une plaisanterie lugubre la série de ses vilains tours; il demande pardon, et trouve encore, en les implorant, le moyen de froisser ses victimes. Cependant tout s'arrange ; ainsi le veut la comédie.

Au fond, Scapin est-il capable d'un bon sentiment ? Je ne sais, mais il est certain qu'il n'est pas présenté sous des couleurs odieuses; donc il ne blessait pas le public du temps et passait comme type acceptable. Il n'a dans la pièce qu'une bonne qualité; des sommes extorquées il ne garde rien pour lui, mais il raconte cependant un assez grand nombre des vols qu'il a sur la conscience pour que, malgré cette délicatesse relative, le spectateur soit parfaitement édifié sur la valeur de sa probité.

Quelques autres des valets de Molière viennent d'ailleurs corroborer le caractère de Scapin et donnent aussi quelques détails intéressants sur les mœurs du temps.

Les valets étaient battus; on en a la preuve dans *Amphitryon*, dans les *Précieuses ridicules*, dans l'*Étourdi*. Mascarille, il est vrai, bat aussi Lélie et

c'est le seul des valets de Molière qui applique à son maître un coup de pied au derrière pour le punir de se jetter sans cesse à la traverse de ses stratagèmes.

Dans l'*Avare*, les valets, pour être moins excentriques, n'en sont pas meilleurs ; Me Jacques a battu Harpagon, et plus sournois que Scapin, il use de l'intimité que son maître lui offre, en le consultant, pour l'exciter contre Valère; il pousse la rancune jusqu'à imputer à ce dernier un vol et vouloir le faire pendre. Quant à Laflèche, rôle presque effacé jusqu'au IVe acte, il vole la cassette d'Harpagon.

L'examen de ces maîtres singuliers, où les notions morales sont tout aussi nulles que chez ceux qui les servent, justifient la réflexion amère et comique de Me Jacques : « On me donne des « coups de bâton pour dire vrai, et on veut me « pendre pour mentir. »

Sganarelle de *Don Juan*, plus mondain de formes, est aussi noir au fond. Hardi en paroles quand le maître n'y est pas, à plat ventre devant lui et prêt à servir tous ses caprices, il affecte les beaux sentiments ; mais Molière indique qu'il vaut moins que Don Juan. Il le fait s'enfuir au IIIe acte, et le présente comme un moraliste fort accommodant qui consentirait aisément à blasphémer tout ce qu'on voudra pour un louis d'or. Plus sérieux que Scapin, et quoique opposé à Don Juan, Sganarelle semble plus perverti; il a de moins que Scapin l'audace et le dévouement, contrepartie qui n'est point un

progrès; caricature de son maître dans quelques scènes, on sent qu'il en a les vices sans en avoir la grandeur. Il appelle Don Juan « cœur de tigre » en voyant pleurer Elvire et ne pensera qu'à ses gages lorsque s'engloutira son maître.

Sbrigani, de *Pourceaugnac*, est cependant encore pire que tous les autres; il complète au mieux avec Scapin et Mascarille la trilogie des valets italiens retors et ingénieux — même origine, même procédés, même avenir — les galères ou la corde pour finir; Nérine dit de Sbrigani :

« Homme qui, vingt fois dans sa vie, pour servir ses amis,
« a généreusement affronté les galères, qui, au péril de ses
« bras et de ses épaules, sait mettre noblement à fin les
« aventures les plus difficiles, et qui, tel que vous le voyez,
« est exilé de son pays... »

et c'est avec de telles gens que la jeunesse du temps de Molière se met aussi facilement en relation ! Sbrigani rend à Nérine la monnaie de sa pièce; elle est pire que lui; et, à propos de Nérine, remarquons qu'elle est une exception dans le théâtre de Molière; au rebours du type valet, la servante de Molière est honnête; elle se gâtera peu à peu à mesure que les valets deviendront meilleurs et aboutira au XVIIIe siècle, à la soubrette vicieuse et corruptrice.

Sbrigani regarde ce qu'il a fait comme de « petites » bagatelles qui ne valent pas la peine qu'on en » parle. » Il doit donc considérer sa conduite vis-à-vis de Pourceaugnac comme digne d'éloges. Cepen-

dant, quelle que soit la sottise du héros provincial, certaines farces ne peuvent passer comme plaisanteries et frisent de près la potence : interner un homme sain d'esprit, comme fou, chez un âne qui ne veut pas le lâcher qu'il ne l'ait drogué tout son saoul; le faire ensuite soupçonner d'être attaqué d'une maladie honteuse, criblé de dettes, de maîtresses et d'enfants; déshonorer la fiancée aux yeux de son futur officiel; escroquer de l'argent à la peur avec supposition d'agents de l'autorité — tout cela passe par la gaîté de la scène, mais n'en constitue pas moins à la charge de la moralité de Sbrigani des faits qui pourraient se qualifier séquestration, diffamation, chantage.

On voit que tous les traits qui distinguent Scapin existent aussi avec plus ou moins de vigueur dans d'autres valets de Molière. Nous n'avons pas cru devoir parler des valets incolores tels qu'Alain, et autres semblables; il sont de la lignée de L'Intimé et de Cliton, et ne présentent pas des reliefs assez accusés.

III.

REGNARD.

Après le valet de Molière, se présente naturellement celui de Regnard : Crispin, du *Légataire universel* (9 juin 1708). Dans cette comédie, l'action ne se passe plus dans un pays de fantaisie, comme Naples ou Tarente; elle est à Paris, dans l'intérieur d'un vieux garçon, oncle d'un neveu dissipateur et amoureux ; peu de personnages, peu de chances de grandes intrigues; plus de corsaires, c'est la vie ordinaire qui fournit le sujet. Le valet n'en est que plus curieux, car il participe encore des vieilles traditions, bien qu'on prétende qu'un fait contemporain donna à Regnard l'idée de cette pièce.

S'imaginer un Scapin allant et venant dans nos affaires est une chose difficile, tandis que l'on admet fort bien Crispin ; déshabillez-le de son feutre, de sa ceinture à large boucle, de sa longue flamberge, il ne fera pas trop mauvaise figure dans la vie de chaque jour.

Ce qui ressort de la première scène et ce que nous n'avions pas trouvé chez Sbrigani et Scapin, c'est que Crispin est amoureux de Lisette.

C'est là un point à remarquer : Scapin ne parle jamais de ses maîtresses; plus tard, Figaro défendra sa fiancée contre son maître lui-même. Mais Crispin n'a pas encore cette moralité; il peut être un mari complaisant et l'on ne sait trop si, sous sa manière de s'en défendre, il ne fait pas une sorte d'invite à son maître dans ces vers qu'il lui dit en parlant de Lisette :

Je dois, dans peu de temps, contracter avec elle :
Regardez-la, Monsieur : elle est et jeune et belle :
N'allez pas en user comme de l'autre, non!

Malgré le peu d'estime qu'on doit accorder à cette conduite, Crispin n'a en définitive qu'un vice très-profitable, dont ont tiré parti nombre de gens du haut en bas de l'échelle sociale.

Il désire gagner de l'argent et met ses talents au service d'Eraste; pour faire faire un testament à un vieillard, but qui n'est plus aussi brutal que de soutirer de l'argent par un chantage, Crispin développera les ressources de la chicane. Où l'a-t-il apprise, cette chicane? Chez un procureur, car Crispin ne sort pas du bagne; il ira peut-être, mais enfin il n'en sort pas. Il a été chez un procureur et a même été distingué par la patronne; c'était déjà quelqu'un, les femmes le regardaient; et Crispin, premie ancêtre des valets galants, fait accomplir à

l'emploi le grand pas de l'amour qui fera monter l'un d'eux jusqu'à une reine.

Comparons à présent les ruses imaginées par Crispin avec les fourberies organisées par Scapin. Déguisé en campagnard, il désabuse Géronte sur un de ses neveux; à qui s'adresse le dommage? à un homme que personne ne connaît; l'action n'est pas plus morale, mais elle choque moins. Le déguisement de Crispin seul différencie sa conduite de celle des cohéritiers avides que l'on voit d'ordinaire s'agiter autour des successions collatérales. D'ailleurs, le *Légataire universel* n'est pas une pièce gaie, tant s'en faut; on y rit, mais le sujet qui est au fond, l'isolement du célibataire, en ferait un sujet terrible : Crispin ne serait plus alors un valet amusant, mais la logique des faits, s'acharnant comme le destin à poursuivre Géronte.

L'occasion fait plus que la rouerie. Crispin commence par un déguisement assez innocent, puis, peu à peu, il glisse sur la mauvaise pente jusqu'à un faux en écriture authentique.

Il lui semble d'abord qu'il n'a pas dépassé les bornes d'une farce innocente, mais Géronte est mort! et la situation portant Crispin, il va falloir qu'il achève ce qu'il a commencé. Avec le danger on voit apparaître chez lui la peur de la justice, et au moment d'endosser la robe du mort, il hésite, il s'écrie plein de terreur :

Il faut faire un faux seing.. ..

ÉRASTE.

Ton trouble est mal fondé;

. . . . . .

Et tu déclareras que tu ne peux signer.

Crispin, reculant devant un faux, se rattrape à la subtilité que son maître fait luire à ses yeux.

Vous plait-il de signer?.....

demande le notaire.

..... J'en suis empêché par la paralysie!

Scapin n'y eut pas regardé de si près; il eût signé des deux mains, au besoin il eût rédigé le testament en entier, sans notaire. Au contraire, Crispin regrette ce qu'il a fait; il n'en a pas bien vu la portée; il croit qu'il va garder le testament.

Mais le notaire le conserve; Crispin se voit alors complétement fourvoyé; il s'élève dans le fond de son cœur, dit-il,

Certain remords cuisant, certaine synderèse,
Qui furieusement sur l'estomac me pèse.

Et Géronte n'est pas mort! Crispin s'écrie, là où le génie de Mascarille n'eût trouvé qu'un aiguillon pour quelque nouvelle fourberie :

..... Ma constance est à bout,
Je ne sais où j'en suis et j'abandonne tout.

Il perd la tête et invoque le ciel, et c'est en vain que son maître veut le rassurer. Tout dans la fin du rôle, dans l'absence complète d'aplomb, sépare Crispin des scélérats qui l'ont précédé; il est toujours inquiet et ne se rassurera complétement que lorsque son pardon lui aura été accordé. Sa terreur ne tient pas de sa bêtise, car il développe, pour persuader Géronte, un esprit de rouerie capable de marcher de pair avec celui des plus fameux fourbeurs, et l'on ne peut attribuer ses remords à l'incapacité de trouver un moyen de se garer, mais bien à la conscience qui s'est développée dans le type valet, conscience encore élémentaire.

Crispin n'est pas un honnête homme, Figaro le sera; Scapin était un voleur, Crispin est un rusé compère, Frontin ajoutera au rôle l'élégance, Figaro élèvera l'homme. Ce dernier ne profiterait pas d'un bien malhonnêtement acquis, mais Crispin n'a pas encore de ces scupules; il prend son parti de ce qui a été fait et garde le silence.

Cet affaiblissement dans les mauvais côtés, les bonnes qualités qui commencent à poindre, — tout cela est vérifié aussi bien dans le *Légataire* que dans les valets des autres comédies de Regnard. Crispin est amoureux, ses vices sont moins extralégaux. Il y a chez lui tendance à se retirer des affaires véreuses pour avoir une vie tranquille; il a une lueur de conscience, lueur persistante, car il a des remords.

Lorsqu'il s'aperçoit qu'il a été sur le chemin du

faux, il recule, et l'on peut affirmer qu'il ne recommencera pas. Il est vrai que ses remords sont un peu vagues, il ne sait trop encore distinguer sa conscience de son estomac, mais on trouve dans ses ruses une absence de brutalité qui le distingue de ses prédécesseurs.

Notons aussi un point caractéristique : les coups de bâton ont disparu.

Un dernier mot sur Crispin. Son origine est fort admissible; sa fin pourra être suffisamment honnête; il est veuf, déjà un peu mûr, et à ce sujet on se demande, comme des vieilles lunes, que fait-on des vieux valets de Molière? Crispin a servi, comme son homonyme des *Folies amoureuses*; mauvais soldat, même soldat chassé, vaut mieux que galérien; et bien qu'à cette époque l'armée fût peu morale (les gravures de Callot en font foi), il en pouvait toujours rester quelque bonne habitude, de discipline, si ce n'est d'honnêteté. Le Crispin des *Folies* est fier d'avoir servi; on le surprend toujours à parler de son métier de soldat qui semble le réhabiliter à ses propres yeux; il y revient comme Scapin revenait à ses galères; et le Crispin du *Légataire* est plus honnête que celui des *Folies*. — C'est en fondant les deux caractères ensemble qu'on obtient un type Crispin, marchant résolument vers une conduite meilleure; il y a un peu de l'Arlequin français dans le Crispin de Regnard, fin plutôt que très roué, et capable de bons sentiments.

IV.

LESAGE.

SES CONTEMPORAINS.

En considérant le *Légataire*, on est tenté de croire à une amélioration définitive dans le caractère des valets; elle n'est que partielle, car à la même époque, Lesage créait un type qui, pour la friponnerie, eût rendu bien des points à Crispin.

Ce valet multiple s'appelle à la fois Crispin, Labranche et Frontin; on le trouve dans *Crispin rival de son maître* et dans *Turcaret*. Les Frontins et les Crispins de Lesage procèdent de Scapin et de Sbrigani; de plus, habitué à écrire pour le théâtre de la Foire, Lesage a conservé beaucoup des traditions de la comédie italienne.

L'excuse des valets de Lesage est dans leurs maîtres; les modèles étaient-ils bien sous les yeux de l'auteur? on peut le supposer en les comparant à Dorante du *Bourgeois gentilhomme*, et à d'autres

jeunes fous que Regnard, Dancourt, etc., lui ont donnés pour successeurs.

Au point de vue social, le valet de Lesage est un coquin dangereux ; Scapin était facile à reconnaître, vivant, comme il le fesait, tout en dehors du monde ; Frontin, au contraire, sait côtoyer ce que de nos jours on appelle la police correctionnelle ; il se tire le plus souvent des mauvais pas, en ayant encore les rieurs de son côté. Scapin se préoccupait des galères, Crispin de la justice, Frontin ne s'occupe plus que de sa conscience, et l'on sent que pour lui ce ne sera pas là un trop lourd bagage.

Un des phénomènes remarquables des valets de Lesage, c'est le peu d'estime qu'ils ont pour leurs maîtres ; ils les injurient, se font prier par eux pour les servir et se mettent sans vergogne à leur niveau. Impudence est leur devise, et s'ils paraissent disposés à servir, ce ne sera jamais qu'après avoir bien examiné ce qu'ils pourront eux-mêmes en retirer ; ils cesseront le métier quand ils seront repus. C'est un grand signe que ce besoin de repos chez ces valets ; ils veulent faire souche d'honnêtes gens ; ils connaissent assez le milieu où ils vivent pour être sûrs qu'avec de l'argent, si eux ne sont pas accueillis, leurs fils du moins le seront, sans qu'on s'inquiète d'où vient leur fortune.

Dans *Crispin rival de son maître* (1707), Crispin répond aux reproches qu'il reçoit pour s'être absenté :

« Monsieur, je vous sers comme vous me payez..... j'ai « été en Touraine... lever un droit sur les gens de la pro- « vince par ma manière de jouer. »

Mais Valère n'a pas besoin de ses services au jeu : il aime Angélique.

« Crispin. — L'adorable personne qu'Angélique ! »

Il s'en accommoderait si bien qu'il va penser à l'épouser pour son compte; il est las d'être valet, et son ami Labranche sera le bien venu pour l'aider à prendre sa retraite. Ils ne se sont pas connus aux galères, mais peu s'en faut; Labranche sort du Châtelet, où il est resté sept semaines, pour vol sur une grande route.

Ce sont tous deux des fripons fatigués de leur métier et qui désireraient devenir escrocs honoraires après un bon tour qui leur donnerait l'aisance; combien de filous et des plus huppés ne demanderaient pas autre chose!

Damis, maître de Labranche, déjà marié à la suite d'une méchante fredaine, ne peut plus épouser Angélique, qui aime Valère; voici l'occasion qui se présente. Crispin est amoureux d'elle et Labranche le présentera à la place de Damis; il épousera pour lui, touchera la dot, et disparaîtra avec son complice dans le fond de quelque province éloignée. La substitution se fait; mais malgré les charmes d'Angélique, on doit avouer que Crispin ne fait guère attention qu'à la dot; il croit plus

prudent de chercher à déguerpir le soir même en mettant de côté toute question d'amourette.

De cette intrigue assez coquine résulte un fait que nous n'avions pas encore vu : la possibilité de faire passer au théâtre un valet pour son maître ; l'idée d'égalité avait déjà fait assez de chemin pour que le public pût croire qu'un valet était un homme comme un autre et qu'à première vue, quel que fût le déguisement, on ne reconnût pas l'espèce.

Il est juste de dire, pour excuser un peu la friponnerie des valets, que, ici de même que dans les comédies de Molière, il y a peu de difficulté à tromper Oronte. C'est un vrai niais, qui, sans connaître son gendre, sur la seule présentation qu'en fait un laquais de l'espèce de ceux qu'il a pu voir en scène chaque jour, va donner à Crispin 50,000 écus déposés chez son notaire. Peut-être les bourgeois n'allaient-ils pas souvent au spectacle... Cela seul expliquerait la simplicité d'Oronte.

Labranche seconde assez bien son ami ; il est même plus immoral et n'a pas la bonne foi du voleur :

« Il me fâche, dit-il, de partager la dot avec mon associé..... « comment tromperai-je Crispin?... Il faut que je lui con- « seille de passer la nuit avec Angélique..... ce sera sa « femme..... une fois..... pendant qu'il s'ennuiera à la ba- « gatelle... »

Et il s'égaie à cette idée de faire passer la nuit avec un laquais à la fiancée de son maître. Don Salluste seul aura une idée analogue dans Ruy Blas ; et si

Labranche ne met pas son projet à exécution, c'est qu'en emportant la dot, il craint de mal se mettre avec quelqu'un qui en sait trop long sur son compte.

Le bonhomme Orgon venant à la traverse de tous ces beaux projets, Crispin et son compère se décident pour l'abaissement; à genoux tous deux comme Scapin, ils demandent leur pardon, et grâce à la vanité de M. Oronte, non seulement on le leur accorde, mais on leur promet de les établir convenablement! Ils l'ont bien mérité!!

Frontin de *Turcaret* (1709) est pire que Crispin; il a le reflet de son milieu en plus. Il veut entrer dans les commis, il sait fort bien imiter les écritures, et comme Midas, quoique moins vertueux, il croit pouvoir tout changer en or.

De compagnie avec son maître et sur un pied d'égalité parfaite, il court les tripots et les lansquenets, et cherche à soutirer à la baronne, pour son maître, mille écus, c'est-à-dire un diamant de cette valeur, car, dans la singulière société qui entoure Turcaret, tout le monde, même le héros, soi disant millionnaire, s'agite pour trouver ou garder son argent qui lui échappe; Frontin seul, à la fin, conserve le sien. C'est là la grande différence qui existe entre Frontin et Scapin; le premier trompe pour arriver au repos; le second, pour tromper simplement; métier dans l'un, dans l'autre c'est nature; Scapin fourbait par amour de la fourberie, sans profit; Frontin, au contraire, fait commerce et se

retirera des affaires, peut-être en cédant son fonds.

Dans *Turcaret*, les vilaines actions du valet tournant à l'avantage du maître, déshonorent celui-ci et le font descendre au niveau de son laquais. En effet le chevalier n'a en vue que l'argent, et compte bien faire passer dans sa poche la fortune de Turcaret. Le maître est en tout plus vil que son valet et l'on ne peut non plus s'étonner que ce valet accepte le partage d'une servante avec le chevalier, quand ce chevalier accepte le partage de la Baronne, cette *cocotte* titrée du XVIIIe siècle, avec un financier. Tel maître, tel valet, car la moralité va d'ordinaire de haut en bas, par l'exemple.

Plus coquin et plus heureux que Crispin, Frontin empoche à tous coups les bénéfices; il est adroit et ce n'est pas sans raison que Lisette dit de lui : ... « J'ai un secret pressentiment qu'avec ce garçon-« là je deviendrai quelque jour une femme de qua-« lité. »

Dans quelle société pareilles choses pouvaient-elles se passer? Si plus tard Basile appelle une caverne le château du comte d'Almaviva, que dire du monde de Lesage, dans lequel Frontin s'exprime ainsi :

« Nous plumons une coquette, la coquette mange un « homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : « cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du « monde. »

Quand chacun le croit pauvre, Frontin a réussi à mettre à l'abri le fruit de ses vols domestiques, et il répond à Lisette, qui est restée sa dupe :

« J'ai déjà touché l'argent..... j'ai 40,000 francs. Si ton « ambition veut se borner à cette petite fortune, nous allons « faire souche d'honnêtes gens... Voilà le règne de M. Tur- « caret fini; le mien va commencer. »

Comme Crispin, ils vont entrer et se caser dans le monde. Ne dépareront-ils donc pas trop la collection sociale alors qu'ils y figureront à leur tour? C'est un progrès sur Scapin qui restait en dehors de toutes relations; c'est un progrès accompli malgré le caractère immoral des sujets, mais n'avions-nous pas raison de dire que Frontin, Labranche et Crispin, étaient plus dangereux que Scapin? car on pourra être exposé à se trouver en rapport avec eux sans que rien dans leur extérieur vienne les distinguer et les faire reconnaître.

*

A l'époque qui nous occupe, les valets de Lesage, avec leur relief exceptionnel de scélératesse, sont des exceptions. Vers la fin du XVIIe siècle, et dans la première moitié du XVIIIe, se place un certain nombre de pièces dans lesquelles les valets participent à la fois du caractère de leurs prédécesseurs et de celui de leurs successeurs.

Le calme entre dans leurs mœurs, ils deviennent plus français et renoncent davantage aux roueries de l'antiquité et aux folies des canevas italiens, — ils perdent en même temps beaucoup de leur originalité. Tout au plus mènent-ils quelque très légère

intrigue pour conduire à bien les amours de leurs maîtres, car nous ne retrouverons plus que dans Figaro l'esprit d'intrigue poussé jusqu'aux combinaisons multiples. Ils deviennent raisonneurs et on sent que, par suite d'une moralisation embryonnaire, ils sont capables en certaines circonstances de sacrifier leurs intérêts à l'amour, à l'habitude. « Je suis animal d'habitude » dit l'un d'eux; si l'habitude n'est pas mauvaise, c'est déjà beaucoup.

Ces valets qui figurent par exemple dans l'*Homme à bonnes fortunes* (1686), le *Chevalier à la mode* (1687), la *Métromanie* (1738), le *Méchant* (1747), le *Dissipateur* (1753), se rattachent plutôt au Cliton de Corneille, à Gros-Réné du *Dépit amoureux*, à Hector du *Joueur*; ce sont des confidents qui n'ont pas sur le public l'effet soporifique de ceux de la tragédie; ils sont parfois gais, souvent spirituels, frondeurs; ils tendent à faire une fin, à se ranger et n'ont plus ce ressort, cet esprit actif, retors, de Scapin, Crispin et Frontin, dont cependant quelquefois ils portent les noms.

Baron et Dancourt sont les pères de cette généalogie de valets, croisés de gredinerie et de bonnes qualités.

Malgré l'effacement relatif de leurs physionomies, ces valets finiront par rester les seuls au théâtre, jusqu'à l'époque de Beaumarchais. Les premières pièces de Marivaux, telles que le *Legs*, n'en contiennent pas d'autres, et leur filiation de Baron

à Dancourt, à Marivaux, par Gresset, Piron et Destouches, se continue sans interruption.

Mais de Lesage à Beaumarchais la force comique s'affaiblit dans ces types effacés comme les comédies elles-mêmes. La comparaison que l'on peut faire entre Don Juan et Moncade, Sganarelle et Pasquin, M. Martin et M. Dimanche, donne une idée assez exacte du chemin parcouru.

Ces valets nouveaux ne sont pas indispensables à l'action.

On ne peut leur confier les clefs de la caisse, mais ce ne sont plus de ces coquins qui, pour le plaisir, couraient la chance des galères ou de la potence (1).

(1) Dans *le Méchant*, de Gresset, la Ire scène renferme une phrase qui n'a jamais été jusque-là adressée à un valet. Lisette, en parlant de Cléon, le méchant, s'étonne que Frontin le serve; elle ne peut comprendre que « *droit*, *franc*, » comme est son interlocuteur, il estime un homme qui nuit à tout le monde. C'est la seule fois, il nous semble, que pareil compliment est fait à Frontin,... qui de son côté déclare mesurer son estime à l'honnêteté! — Un valet ordinaire aurait au contraire blâmé son maître pour les vertus qu'il lui reconnaît.

V.

MARIVAUX.

C'est alors dans Marivaux qu'il faut aller chercher un type assez saillant pour mériter que nous nous y arrêtions, et ce type Pasquin, (des *Jeux de l'amour et du hasard*, 1730), accuse décidément de très-bonnes qualités; après les cyniques personnages de Lesage, le milieu de Marivaux semble encore plus honnête.

Pasquin a de la bonhomie; il aime à trancher du gentilhomme pour se donner de grands airs, sans penser à en retirer quelque aubaine. Le rôle est d'ailleurs à sa confusion, on y trouve, en comique, le germe du déguisement tragique de *Ruy-Blas*. Tant il est vrai qu'au fond de toute pièce, comédie ou tragédie, quelques éléments parfois identiques constituent la charpente sur laquelle la forme, triste ou gaie, calme ou terrible, vient imprimer un caractère spécial.

En somme, tout est honnête dans l'action où se

meut Pasquin; comme le déguisement du valet dépend du maître, celui de la maîtresse dépend du père et du frère. Pasquin ne se permet vis-à-vis de Sylvia aucun propos de mauvais goût; il n'a de ridicule que celui qui est inhérent à son éducation plutôt qu'à son caractère.

A part le souvenir du cabaret qu'il fréquente d'ordinaire, rien de mauvais dans le rôle de Pasquin; type simplement amusant, il se borne à la caricature de son maître, et ne perd jamais de vue, en somme, les égards qu'il lui doit. Une seule fois, Pasquin traite son maître d'un peu plus haut que la situation ne le comporte; il faut bien lui passer quelque malice, mais à ce moment, la tradition théâtrale rend à Pasquin ce que Mascarille allonge si vertement à Lélie, un bon et vigoureux coup de pied dans le derrière; cette situation renversée montre quels progrès les rapports de convenance entre maître et valet avaient accomplis depuis l'*Étourdi* jusqu'à Marivaux.

Pasquin n'a pas un aplomb imperturbable; il a besoin de se griser avec ses succès, et il en arrive à croire qu'il va épouser la fille d'Oronte; il se croit adoré :

« DORANTE. — Tu mériterais cent coups de bâton!... »

Mais il ne frappe pas, et si les maîtres frappaient encore leurs valets ce n'était plus qu'en dehors de la scène. Pasquin prenant goût à la grande dame

propose d'aller chercher le bâton, à la condition d'en mériter encore les atteintes.

De nouveau ici la situation rappelle *Ruy-Blas;* il y a même enivrement, mais la position est comique; Marivaux n'était pas homme à heurter le besoin incessant d'inégalité qui réside au fond du cœur de la classe populaire elle-même, dès l'instant qu'il s'agit de valets; l'amour de l'indépendance fait que le peuple estime peu le signe de la servitude.

Au reste, Pasquin ne veut tromper personne :

« Cette demoiselle m'adore, elle m'idolâtre, si je lui dis « mon état de valet, et que nonobstant, son tendre cœur « soit toujours friand de la noce avec moi, ne laisserez-vous « pas jouer les violons? »

Certes, Crispin, rival de son maître, n'eût rien avoué du tout; mais Pasquin est surtout grisé par l'idée d'avoir fait la conquête d'une noble fille, et le difficile est d'avouer la supercherie; il s'exécute cependant de bonne grâce; c'est sans regret qu'il renonce à ses rêves de grandeur.

Pasquin est encore plus dépourvu de fourberie que les valets ses contemporains.

Avant de terminer ce chapitre, encore un mot qui prouve comment grandissent les valets dans ce répertoire. Sylvia, déguisée en servante, aime malgré elle son fiancé déguisé en Pasquin; elle croit aimer un valet; elle lutte et se désespère parce qu'elle se sent entraînée. Elle reconnaît sans s'en douter

qu'un valet peut être un homme ; elle est heureuse quand elle apprend le travestissement du marquis, mais elle s'est laissé prendre le cœur. Cette possibilité n'eût pas existé plus tôt ; les valets de Molière, de Lesage ne sont point des hommes pour leurs maîtresses. Sylvia est obligée de reconnaître qu'un valet peut être fait à peu près comme un marquis ; ses terreurs, ses colères avec son frère qui la raille, sont, plus que le rôle de Pasquin, la preuve de la place que les basses classes occupent au théâtre ; Sylvia ne regarde pas comme possible qu'elle puisse aimer un valet, elle ne veut pas s'arrêter à cette idée, et cependant elle est forcée de reconnaître que cette idée la domine.

A l'époque où furent joués les *Jeux de l'Amour et du Hasard*, on n'y vit que le gracieux babillage de l'auteur. Ce dernier y apportait-il une arrière-pensée ? Le public la comprit-elle si elle existait ? Il n'eût pas été extraordinaire qu'avant le bouleversement révolutionnaire, devant cette société brillante et raffinée, la situation de Sylvia, sentant qu'elle peut aimer un valet, même faux pour le spectateur, eût étrangement froissé les susceptibilités aristocratiques du public, si ce public eût examiné la pièce à ce point de vue.

VI.

BEAUMARCHAIS.

SES IMITATEURS.

Figaro est plus original, plus vivant, que ses prédécesseurs. Ce fut le premier valet que l'on vit en possession des facultés humaines accordées d'ordinaire aux autres personnages.

Il est vrai que ce sont les principes de l'auteur qu'il expose; mais on ne peut se refuser à reconnaître que l'auteur, pour les produire, a choisi systématiquement la bouche du valet. Les paroles de Beaumarchais en font foi : « A l'opposé des valets, « dit-il dans sa préface, Figaro n'est pas le malhon- « nête homme de la pièce. » — « A l'opposé des va- « lets, » — toute leur histoire est dans ces mots.

On a bien fréquemment déjà étudié le caractère de Figaro, mais si l'on a souvent fait remarquer l'adresse inépuisable de ce type, on n'a pas assez insisté, suivant nous, sur son honnêteté.

Dans le cours de sa longue carrière, il a été doué de la passion et de la dignité, deux choses que les auteurs comiques, avant Beaumarchais, paraissaient avoir systématiquement refusées à leurs valets. Beaumarchais a même été encore plus loin ; il a attaqué avec Figaro des principes, une société tout entière. Avec leurs valets, Molière, Regnard et Lesage n'avaient jamais attaqué que des ridicules, exploité que des hommes.

Dans l'édition de Beaumarchais que nous avons entre les mains, chaque pièce est précédée d'un chapitre intitulé : Caractères et habillements. Ces quelques paragraphes sont de Beaumarchais. Celui relatif à Figaro contient deux mots que l'on ne doit pas perdre de vue. En parlant de l'acteur qui doit jouer Figaro, il est dit :

« S'il y voyait autre chose que la raison assaisonnée de « gaieté et de saillies, surtout s'il y mettait la moindre « charge il avilirait un rôle... »

Lui donner l'emploi de la raison et bannir la charge de son rôle n'est-ce pas là deux conditions tout à fait nouvelles ?

Figaro a de plus une naïve bonté qui ne soupçonne pas les embûches ; il croit à la reconnaissance de son maître, et il a attendu sans réclamer depuis le *Barbier* jusqu'à *la Mère coupable*, l'effet de ses promesses ; il n'a jamais songé à se récompenser par ses propres mains. Ses sentiments se sont raffinés.

Son honnêteté ne lui a pas enlevé son activité. Il aime l'intrigue, mais non la fourberie, et fait de la poésie pour se tenir en haleine. Il fait de la poésie, seul, innocemment, pour se distraire, et non comme Sganarelle fait de la philosophie, en parlant d'Aristote, pour éblouir le valet d'Elvire.

Bartholo, par rancune, est le seul qui médise de lui ; mais il faut se défier de Bartholo, qui a de l'honnêteté « tout juste ce qu'il en faut pour ne pas être pendu. »

Figaro n'est pas un mauvais homme, comme le dit le vieux tuteur; Basile le connaît et Marceline achève le portrait : — « ... le beau, le gai, l'aimable « Figaro,... jamais fâché, toujours en belle hu- « meur;... généreux! généreux comme un seigneur! » Cherchez dans ces épithètes, vous en trouverez quelques-unes qui s'adresseront à Pasquin, à Crispin peut-être, mais à Scapin et à Sbrigani, aucune.

Que reste-t-il en somme contre Figaro de toute la scène du *Mariage* où Bartholo, Marceline et Basile peuvent dauber impunément sur lui : le nom de coquin prononcé par Bartholo et la question des cent écus.

Au milieu de tout ce monde qui s'agite au château du comte, Figaro n'est-il pas, en effet, le plus honnête? A qui le comparer? A Basile, entremetteur, — à Marceline, une vieille folle, — à Chérubin, un petit vicieux, — au comte, roué sans pareil, — à Antonio, — à Fanchette, — à Bartholo, un

ivrogne, une coquette, un vieux jaloux, avare et rancunier?

La gaieté de Figaro fait tout passer.

La ferme volonté de Beaumarchais était aussi que le comte, vexé, traversé, ne fût jamais humilié quoique toujours battu. Il fallait, pour arriver à ce résultat, une grande délicatesse dans la manière dont Figaro exerçait son droit de représailles, et son caractère a profité de cette nécessité pour gagner en considération. Et cependant, durant toute la pièce, Figaro est attaqué; il se défend et n'invente pas, même dans un intérêt personnel, honorable et pressant, un seul de ces tours cruels ou vils dont ses pareils étaient si prodigues. La moralité est entrée définitivement dans la classe des valets au théâtre; elle semble avoir baissé dans celle des maîtres. Quoique la situation tourne parfois au drame, Figaro ne dépassera jamais les bornes d'une adresse fine, avouable et du meilleur aloi. Les mêmes principes le guideront plus tard pour combattre le traître Bégearss.

L'honnêteté de Figaro a de tels scrupules qu'elle lui fait respecter les autres; s'il ose faire remettre au comte un faux avis sur la comtesse, c'est en avertissant celle-ci et en lui disant délicatement : — « Il y en a peu, madame, avec qui je l'eusse osé, crainte de rencontrer juste. » Son moral soutient tout le monde; c'est déjà l'homme qui gardera vingt ans un secret de famille. Il respecte sa maîtresse, et celle-ci, qui le connaît bien, ne fait pas comme ses

devancières qui ne louaient leurs valets que de leur adresse.

Marceline déclare un fait qui différencie encore complétement Figaro des valets qui l'ont précédé; elle a un billet de lui pour de l'argent prêté; où a-t-on vu jusqu'ici un valet faire un billet pour de l'argent? escroquer une somme, se la faire remettre par quelque mauvais tour, à la bonne heure, mais emprunter régulièrement, signer une reconnaissance, même avec l'idée de ne jamais nier sa dette, tout en ne la remboursant pas, — on n'avait pas encore vu chose pareille.

Dans quelques circonstances le comte traite d'égal à égal et discute avec lui; il se sent en présence de quelqu'un ayant une valeur personnelle, car Figaro vaut mieux que sa réputation; et si peu de seigneurs étaient dans ce cas, à coup sûr Scapin l'eût encore moins pu dire que lui.

Il est dévoué, et plus tard, dans *la Mère coupable*, il n'aura pas besoin des promesses du comte qui lui offre sa fortune pour courir au secours de la comtesse; avec cela son dévouement lui laisse dans les circonstances graves une sage lucidité d'esprit et il est le premier à détourner son maître d'abandonner à Bégearss la fortune de ses enfants.

La délicatesse de Figaro se montre encore plus au IIIe acte du *Mariage*, dans la scène de reconnaissance avec sa mère. L'esprit bercé pendant longues années de l'espoir d'une filiation romanesque, il se trouve subitement vis-à-vis d'une mère,

qui, loin de donner des monceaux d'or pour retrouver son fils, est tout simplement une ancienne nourrice, gouvernante de Bartholo. Témoigne-t-il quelque regret? Non... Un simple mouvement d'étonnement, et c'est tout.

L'auteur, qui le veut bon fils, l'élève à la plus haute raison et à la plus haute sensibilité. Son émotion sincère gagne même cette bonne bê-ê-te de Brid'oison.

Remarquons encore que lorsqu'il s'agit d'argent dans le cours de la pièce, il n'y a pas la moindre industrie chez Figaro pour se le faire remettre.

Quant à sa femme, Figaro veut détruire son mariage quand il se croit trahi, au lieu d'y chercher, comme quelques-uns de ses prédécesseurs auraient fait, une source de bons profits. L'auteur aurait eu d'autant plus de facilité à faire un Figaro acceptant sans rougir la communauté avec son maître que, pour la société du temps, spectatrice du *Mariage*, le rôle du comte n'avait rien d'odieux : Prodigue! libertin! mais tous l'étaient plus ou moins dans cette société élégante et facile, et c'eût été presqu'une offense que de dire au théâtre, devant un public de grands seigneurs, qu'un grand seigneur était dans son tort d'afficher de pareils sentiments.

C'est que Figaro sent sa valeur, et connaît tous les talents qu'il lui a fallu exercer pour vivre; il fournit à l'auteur, par le détail de sa vie accidentée, le moyen de battre en brèche les obstacles apportés à la liberté de penser, à la liberté d'écrire. Pareille

idée était-elle venue aux auteurs précédents de se servir d'un valet pour cet office? Ils préféraient faire parler les raisonneurs, les confidents, et encore dans un ordre d'idées beaucoup plus restreint. Un valet discuter l'État ! le développement de cette idée était le gouvernement de l'État lui-même confié à un valet, et si ce fait a lieu dans *Ruy-Blas*, c'est avec supercherie et par le développement d'une thèse poussée à l'excès.

Ses qualités se développent jusque dans la *Mère Coupable;* et quand on parle d'un vieux fidèle serviteur, jamais le type de Figaro ne se présente à l'esprit. Pourquoi? Est-ce parce qu'on ne l'aperçoit qu'au travers du *Barbier* où il a la jeunesse et l'activité? Est-ce parce qu'on ne joue plus la *Mère Coupable*, cette pièce triste et larmoyante? Mais on nommera de vieux types de roman, de tradition, sans songer à rappeler ce caractère plein non-seulement de gaieté, de franchise, mais aussi de dévouement et de probité.

Nous avons besoin, pour la suite de cette étude, de noter un dernier fait. Figaro, au Ve acte du *Mariage*, reçoit du comte un soufflet ; il ne semble pas s'en blesser. Cette susceptibilité se modifiera, lors d'une circonstance analogue, dans une pièce du répertoire contemporain.

La vie de Figaro peut se résumer en peu de mots : une jeunesse honnête et gaie ; un âge mûr conservant ses qualités avec plus de force et de profondeur ; une vieillesse dévouée et utile ; un homme qui se forme

honorablement par l'expérience du monde et des événements, tout en conservant, sans se décourager, un désintéressement incompris de ceux qui l'entourent.

Son maître, à la fin de sa vie, reconnaît enfin son dévouement; « grâce à ce bon vieux serviteur... » dit-il; mais se souviendra-t-il longtemps? Il est permis d'en douter, en voyant son air protecteur et la triste façon dont il veut récompenser Figaro qui s'est conduit d'une manière qu'on ne paye pas avec de l'argent.

Au contraire des valets ses prédécesseurs, qui d'une jeunesse criminelle marchaient toute leur vie vers la potence, inévitable pour eux à moins d'un bon tour qui les fît riches, Figaro prend chaque jour honorablement sa place dans la société moderne.

*

Figaro répondait-il à un besoin scénique? L'esprit de Beaumarchais fut-il la seule cause de son succès? En tous cas, l'on s'empara de ce type pour le remanier sous toutes les formes : comédies, opéras, opéras-comiques, vaudevilles, journaux, Figaro parut partout; on l'habilla de toutes les façons.

Beaumarchais l'avait dessiné : jeune, dans l'âge moyen, dans la vieillesse; on représenta son enfance et sa mort; ses idées, ses professions successives furent mises à contribution. Le catalogue Soleine indique une vingtaine de pièces sur Figaro; le

catalogue Goizet, non terminé, en eût indiqué un nombre bien autrement considérable, surtout si on comprend dans ce nombre les œuvres où Figaro joue un rôle sans pour cela figurer sur le titre.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner deux ou trois de ces œuvres afin de juger des additions faites au caractère ou des imitations qui en ont été essayées. Nous suivrons, non l'ordre chronologique, mais la vie de notre héros.

Les *Premières Armes de Figaro*, de M. E. Sardou, sont un pastiche heureux où l'on trouve, avec quelques années de moins, tous les personnages de Beaumarchais ; la scène est à Séville; il y a là :

Figaro, garçon barbier chez un certain Carasco, dont il courtise la femme, — Suzanne, au service de dame Carasco, aimée aussi de Figaro, — Antonio déjà ivrogne, et jardinier d'un couvent de filles, — Almaviva, jeune étudiant, — Basile, maître de musique, — Bartholo, médecin du couvent où Antonio arrose ses fleurs et son gosier, — Marceline, au service de Bartholo, qui déjà lui refuse le mariage puisque leur enfant est perdu, — Brid'oison bégayant et bonne bête, juge à Séville, — Léveillé lui-même apparaît un moment.

C'est le *Mariage* vu par le petit bout de la lorgnette.

Au IIIe acte, tous les personnages se retrouvent la nuit, dans le jardin du couvent de filles; Brid'oison et les alguazils n'ont garde de manquer au rendez-vous, et une partie de cache-cache, qui n'a

qu'un tort, celui d'être imitée du Ve acte du *Mariage*, termine et dénoue la situation. Figaro est nommé secrétaire du comte, Suzanne attendra que Figaro réussisse au théâtre et revienne l'épouser.

Pour cela il faudra, bien entendu, que Figaro, sifflé, quitte le comte et joue le *Barbier de Séville*.

*

A l'autre extrémité de la vie de notre héros, nous trouvons *la Mort de Figaro* (Rosier, 5 actes, 9 juillet, 1833, Th.-Français). Cette pièce, très-libérale, et anti-cléricale, eut lors de sa représentation beaucoup de succès. La scène se passe en 1793, à Valence, où le comte, la comtesse, Florestine, Figaro et Suzanne sont venus pour déjouer les projets de Bégearss. Après *la Mère coupable*, celui-ci a réussi à empêcher la vente des biens que le comte possédait en Espagne ; le roi a refusé son autorisation. Léon, fils du comte, a été tué à la guerre, et Florestine est aimée alors de Pietro, fils de Suzanne et de Figaro. On retrouve aussi Basile, devenu l'acolyte de Torrido, procureur de l'Inquisition ; un nouveau personnage, l'émigré Saint-Prix, représente l'esprit d'examen opposé à celui de l'Inquisition. C'est une suite de Beaumarchais adroitement déduite, et où les faits antérieurs sont bien examinés et scrupuleusement posés.

Torrido et Basile ont tenté de s'emparer de l'esprit de Pietro ; Torrido, sorte de Tartuffe érotique,

aime Florestine. Il espère emprisonner le comte et Figaro qui cherchent à établir la république en Espagne; des papiers importants qui prouvent leurs menées sont enfermés dans un secrétaire dont la serrure, adroitement sondée par Basile, ne peut opposer aucun obstacle. Pour mieux compromettre le comte et Figaro, ils conviennent de faire renverser une statue de la Vierge, de les accuser de cette impiété et de les faire condamner comme sacriléges. La comtesse, que ses malheurs ont jetée dans les bras d'une religion exaltée, ne voit et ne peut rien contre ces projets et tout est espion dans cette maison désolée. Les papiers sont volés; Figaro, déguisé en Basile, va les rechercher jusque dans le cabinet de l'Inquisiteur, mais il vient à peine de les brûler qu'il est saisi et traîné en prison. En même temps, Torrido a enlevé Florestine et la garde à vue dans une salle de la torture. Le procès de Figaro commence, pendant qu'une insurrection, allumée par Saint-Prix, gronde aux portes du tribunal; l'Inquisition a empoisonné Figaro; Pietro tue Torrido et va sauver son père avec un contrepoison, quand Torrido mourant poignarde le vieux serviteur de la famille Almaviva. Il fallait bien, enfin, terminer cette existence.

La mort de Figaro est une pièce triste, tirée au noir comme une première eau-forte trop chargée d'encre ; les scènes y sont parfois très-dramatiques, mais elles semblent vouloir refaire avec une teinte sombre les scènes gaies de Beaumarchais; par

exemple le procès de Figaro rappelle lugubrement le tribunal de Brid'oison. Tous les personnages se ressentent du milieu sinistre de l'Inquisition espagnole dans lequel ils s'agitent. Figaro seul retrouve parfois quelques éclairs de sa jeunesse et des beaux jours où lui et Suzanne étaient amoureux ; et son caractère de bonne humeur, de loyauté et de fidélité se soutient jusqu'à la fin.

*

Voici donc Figaro mort. — Osera-t-on le ressusciter ? Oui parfois, et après l'avoir exploité on prendra son fils. Nous nous souvenons avoir vu vers 1848, à l'Odéon, le *Fils de Figaro*, où figuraient les enfants des personnages de Beaumarchais et où Figaro II, digne fils de son père, abordait la politique, s'improvisait général, et, dans une révolution, sauvait son pays.

Mais nous ne terminerons pas ces détails sur Figaro sans parler d'une production curieuse, d'un pastiche bizarre intitulé : *Les Deux Figaro, ou le sujet de comédie* (Martelly, 5 actes, 1794) ; l'auteur y a intentionnellement métamorphosé le caractère du Figaro original et s'attaque à Beaumarchais au travers de ses personnages.

L'idée est heureuse. Un auteur dramatique vient chez le comte Almaviva prier Figaro de lui donner une idée de comédie. Figaro lui indique la propre situation où se trouvent les personnages du

drame et l'action qu'il dirige se trouve peu à peu développée tout naturellement dans l'œuvre du poëte sans imagination. La révélation trop précipitée du dénoûment qui va surgir ouvre les yeux aux victimes de l'intrigue ourdie par Figaro qui comptait, au moyen de son influence sur le comte, faire épouser la fille de ce dernier, Inès, à un nommé Torribio, un intrigant, son complice.

Un deuxième Figaro vient au secours du comte et les chausse-trappes se succèdent entre les deux combattants; ce deuxième Figaro, c'est Chérubin déguisé, qui aime Inès et qui l'épouse.

Dans le système de l'auteur que deviendrait la *Mère Coupable* et comment faire en même temps concorder cette comédie avec ses antécédents? Chérubin, mari de la fille, amant de la mère, — le comte ayant une deuxième fille en plus de Florestine, — puis Léon, fils de la comtesse et de Chérubin épousant Florestine, et se trouvant à la fois gendre et fils de la comtesse, mari de sa propre sœur! Quelles complications si l'on admettait ce nouveau Figaro dans la série ordinaire!

Cette pièce nous a paru intéressante en ce qu'elle offre le seul exemple d'un Figaro déshonnête, trahissant son maître, et prenant, pour faire réussir ses projets, les allures d'un Scapin ou d'un Sbrigani.

VII.

XIXe SIÈCLE.

SCRIBE. — BAYARD.

Dès la fin du XVIIIe siècle, après le bouleversement révolutionnaire, et par suite de la multiplicité des théâtres, commence une longue série de pièces sur lesquelles nous passerons rapidement, et qui ont formé peu à peu, avec l'ancien répertoire, le caractère multiple et changeant du théâtre moderne. Dans ces œuvres innombrables, souvent éphémères, il y a beaucoup de valets, mais généralement peu saillants.

Le mélodrame, genre nouveau alors, présente quelques caractères que l'on n'avait pas encore vus.

Parmi les drames qui émotionnèrent le public au commencement de ce siècle, la *Citerne*, de Guilbert de Pixérécourt (Théâtre de la Gaîté, 1809) se distingua par le succès qui l'accueillit; cette pièce contient un type intéressant comme transition. Le

rôle de Picaros, aventurier, ne rentre dans l'emploi des valets que par le service qu'il prend auprès de don Fernand, le traître traditionnel, qui veut épouser la fille de don Raphaël, supposé mort, mais sauvé à son insu. Don Fernand veut que Picaros joue le rôle du père que ses enfants n'ont pas vu depuis leur naissance; Picaros obéit et devient complice. A la fois coquin et compatissant, il livre à des corsaires les filles de Raphaël et, les bons sentiments l'emportant ensuite chez lui, il aide à sauver la vertu.

Picaros n'apparaît qu'au IIe acte; il était en prison et va figurer dans un auto-da-fé quand don Fernand le fait sortir pour servir ses projets. Leur première entrevue semble un reflet de celle de Figaro et d'Almaviva dans le *Barbier*, sur un échelon très inférieur de sentiments et avec un but coupable. Intelligent, Picaros comprend à demi-mot, et joue assez bien son rôle de père avec une emphase qui tient de Robert-Macaire; au fond il se promet de quitter Majorque (où se passe la scène) et de se retirer en France, car il se défie de don Fernand. La ruse est découverte; Picaros, sur l'ordre écrit de son complice, fait descendre l'héroïne Séraphine dans une citerne dont la porte est sournoisement dissimulée dans le piédestal d'une statue. Il y retrouve ses anciens amis corsaires et alors commencent les hésitations de sa conscience. Reconnaissant, dans un petit marin, Clara, sœur de Séraphine, il aide au salut de celles qu'il a mises en danger,

donne une clef de la citerne et figure bravement dans le grand combat final livré contre les brigands par les soldats de don Raphaël.

En somme, Picaros est un gredin doué de bons sentiments; c'est un des premiers types de ces scélérats vertueux d'où sortirent plus tard *Don César de Bazan* et le corsaire du *Fils de la Nuit.*

Avec la *Citerne,* nous pourrions encore citer le *Pied de Mouton* (1806). Mais Lazarille, valet de Nigaudinos, le rival de Guzman, est un type de niais, parlant très peu. Tout le comique de son rôle, modifié du tout au tout dans les reprises qu'on a faites de cette féerie, consistait à affirmer de nouveau ce que vient de dire son maître et à répéter les derniers mots de ses interlocuteurs. Il ne possède ni rouerie, ni invention.

*

En avançant de quelques années, nous nous trouvons en présence du théâtre de Scribe, cet auteur si fécond qui, pendant trente ans et plus, a soutenu presque à lui seul le répertoire moderne. Il est clair que dans une telle fécondité il y a souvent peu de profondeur; mais on ne peut lui en faire un reproche. C'était le goût du temps; on aimait un théâtre léger, offrant d'agréables esquisses plutôt que des tableaux profonds; on aimait à se distraire au spectacle. Il ne faut pas être ingrat pour cette époque qui avait su conserver le type de l'amateur

de théâtre, type aujourd'hui disparu en même temps que les répertoires; que faire au spectacle si l'on y rencontre cent fois de suite la même pièce? Au moins, du temps de Scribe et de ses collaborateurs, on trouvait, à défaut de longues pièces immuables, une variété fine et spirituelle (1).

De ces travaux rapides nous détachons quelques types.

Georges, du *Solliciteur* (1817), est un garçon de bureau, philosophe, raisonneur, blasé sur les grandeurs, et ne s'étonnant ni des chutes, ni des élévations subites.

Les *Deux Précepteurs* (théâtre des Variétés, 1817) renferment un type amusant de valet.

Ledru intercepte une lettre de son maître à M. de Roberville et se présente chez ce dernier comme précepteur de ses enfants :

« D'abord, dit-il, j'ai une excellente poitrine, et, en fait de « dissertation, crier fort et longtemps voilà tout ce qu'il « faut. »

Plein d'aplomb auprès du père, il n'oublie pas de

(1) Pendant longtemps il a été de mode de dénigrer le théâtre de Scribe; l'édition de ses œuvres, qui est en cours de publication, ramènera, nous croyons, le public lecteur à une appréciation plus équitable de sa valeur littéraire. On pourrait plutôt lui reprocher un excès d'habileté dramatique, — mais quelle abondance de tableaux charmants et de situations solides adroitement nouées et plus adroitement dénouées! Quelques-uns de ses opéras sont, si ce n'est comme vers, du moins comme matière à musique, des chefs-d'œuvre.

Dans les représentations que le Gymnase et l'Odéon donnent en ce moment de quelques pièces de Scribe, le public a été tout joyeusement surpris de trouver pleins de charme ces scènes qu'on avait si longtemps traitées de vieilleries.

courtiser Jeannette, fille du maître d'école Cinglant; M. de Roberville le surprend à ses pieds, mais il n'y voit que du feu, car, de même que Ledru est de la race des Frontins, le bonhomme est de celle des Gérontes. La meilleure scène est celle entre Ledru et Cinglant; celui-ci lui demande s'il est pour ou contre le système de J.-J. Rousseau, dont il trouve, lui, l'influence pernicieuse. Ledru, obligé de se prononcer, avoue qu'il est partisan de Rousseau dont il n'a jamais lu une ligne; il se coupe dans ses phrases jusqu'à ce qu'il apprenne par l'air indigné de Cinglant que ce dernier, non plus, n'a jamais lu une ligne de Rousseau, et s'en fait gloire. Alors Ledru va son train, sans crainte de se compromettre :

« Ah! vous n'avez pas lu le sublime chapitre... où les « autres croient le tenir... et lui disent : ça, ça, ça, ça et ça? « Alors il les reprend en sous-œuvre et leur répond : Ah! « vous prétendez que... et alors il leur prouve... ça, ça, ça, « ça et ça... Je change quelque chose au texte! mais c'est le « fond. »

Le même jeu continue pour Voltaire qu'on « peut mettre entre les mains des enfants avant qu'ils sachent lire, plus tard c'est différent. »

La plaisanterie tourne mal pour Ledru; dans un rendez-vous avec Jeannette, il reçoit une volée de coups de bâton (voici les coups qui réapparaissent), et malgré ses meurtrissures et son costume de précepteur il se voit obligé par son élève Charles, grand garçon de vingt-cinq ans, dont il devait faire

l'éducation et qui le connaît de longue date, de monter sur un tonneau et de racler du violon pour faire danser les paysans.

Le rôle de Ledru est peu coupable, il occupe bien la scène et la comédie des *Deux Précepteurs*, excellente et gaie, est une des rares pièces modernes où le valet prend une large part à l'action.

Tristapatte, dans *l'Ours et le Pacha* (Variétés, 1820), est encore un type assez naïf et amusant de valet confident. Une de ses répliques indique sa situation de souffre-douleur vis-à-vis de son compagnon Lagingeole :

« TRISTAPATTE. — C'est-à-dire que tu me mets toujours « en avant, et je commence à en avoir assez. S'il y a quel- « que danger à courir, quelques coups de bâton à recevoir, « c'est toujours pour moi. Voilà mes profits : nous devrions « au moins partager. »

C'est une sorte de compère dont Lagingeole abuse jusqu'à lui prendre sa femme, le déguiser en ours et lui faire courir le risque d'être dévoré.

Scribe donna aussi au Vaudeville, en 1821, une suite aux Frontins de l'ancien répertoire, dans *Frontin mari garçon*. La moralisation de ce caractère, débraillé au XVIIIe siècle, est complète ici. Frontin s'est marié à l'insu et malgré la défense de son maître ; il profite de l'absence de ce dernier pour faire fête à sa femme Denise et inviter quelques amis. Son maître revient à l'improviste ; il est marié, mais galant, et trouvant une charmante femme qu'il ne connaît pas il lui fait la cour. Voilà

Frontin, qui n'ose dire qu'il est marié, occupé à défendre Denise contre son maître. Celui-ci invite Denise à souper en tête-à-tête, et le repas est servi par le mari, qui commet toutes les bévues possibles, et casse la porcelaine.

Frontin, ne sachant plus comment se défendre, écrit à sa maîtresse, qui est chez une amie, dans un château du voisinage, que son mari est en grand danger. Elle accourt. Frontin déclare devant elle que Denise est sa femme, et il ajoute, pour le mari seulement, que ce qu'il dit là c'est pour calmer la jalousie de sa maîtresse, étonnée aussi de trouver chez elle un jeune visage qu'elle n'y connaissait pas. Que croire? Frontin restera s'il est célibataire, on le chassera s'il est marié. Tel est en fin de compte l'ultimatum de ses maîtres; pour savoir la vérité ils veulent écouter Frontin lorsqu'il sera seul avec Denise, et celui-ci, se sentant surveillé, se compromet à son tour avec sa femme qui ne comprend rien à la manière dont il la traite. Frontin devient suspect à tout le monde; mais tout finit bien, et le valet, bon mari, conserve sa place.

Il est inutile de parler ici du Jardinier de la *Demoiselle à marier* dont l'ivrognerie, entassant sottises sur sottises, sert néanmoins à amener un dénoûment heureux.

Nous trouverions encore bien d'autres exemples de valets dans le théâtre de Scribe; mais le type le plus parfait qu'il ait créé en ce genre est celui de Marcel, dans les *Huguenots;* le caractère d'infério-

rité sociale du personnage disparaît à la fois dans sa couleur militaire, sa croyance religieuse et son dévouement.

Scribe semble avoir ébauché comme l'antithèse de Marcel dans le rôle d'un des trois anabaptistes du *Prophète,* celui de Jonas, aussi peu scrupuleux que son modèle était honnête, et dont Oberthal dit en le voyant :

Eh! mais vraiment, vraiment, je crois le reconnaître,
Oui, c'est maître Jonas! mon ancien sommeiller!
Il me volait mon vin dont il se disait maître...
. . . . . .

ces trois vers du récitatif avaient grand succès, lors des premières représentations du *Prophète* (1849), auprès du public réactionnaire, qui y saisissait un à-propos lancé contre les socialistes!

*

A côté de Scribe travailla longtemps E. Bayard; son théâtre, moins considérable que celui de son collaborateur et parent, balança parfois les succès de ce dernier.

Bayard créa quelques types plus forts que ceux de Scribe; sa satire fut moins superficielle, son comique souvent plus mordant; si ses qualités ne purent se développer davantage, la cause en fut au public du temps qui préféra, comme nous l'avons

dit, les silhouettes pâles et mondaines aux études plus vives et plus arrêtées.

Le théâtre de Bayard contient un type de valet remarquable, celui de *Philippe*, dans la pièce qui porte le même nom (Gymnase, 1830). Philippe est intendant, mais on sent là que le mot intendant est mis pour celui de valet; l'époque n'était pas propice pour permettre à Bayard de s'attaquer à une thèse sociale et son genre de talent l'en eût d'ailleurs détourné.

Philippe, ancien amant de Mlle d'Harville, chez laquelle il sert, en a eu un fils, Frédéric, qui passe pour le neveu de Mlle d'Harville. Il le protége, le défend; mais dans une discussion avec son fils, il oublie la position qu'il occupe pour le monde et lui donne un ordre. Frédéric lève sa cravache sur celui qu'il regarde comme un valet. Philippe doit alors s'expliquer; il raconte que soldat sous la république, il reçut sous sa tente Mlle d'Harville, frappée comme toute sa famille par un arrêt de proscription. L'égalité devait commencer pour tous deux devant la mort qui les menaçait, sentiment vrai, exprimé malheureusement dans un couplet, selon l'usage de l'époque. Jeune, Mlle d'Harville a oublié ses devoirs, mais plus tard un mariage tenu soigneusement secret a légitimé la faute.

On voit que la situation était nettement posée; Philippe est une sorte de Ruy-Blas au petit pied. Avec un peu plus de vigueur de facture, ce sujet eût peut-être fourni une comédie sociale dont la

tendance, en revanche, eût juré avec le cadre dans lequel elle était représentée et eût sans doute choqué les sentiments des spectateurs, comme le fit le même *Ruy-Blas,* dont nous avons hâte de nous occuper.

VIII.

V. HUGO. — G. SAND. BALZAC.

Il semblerait que, de Scapin à Figaro, l'évolution du valet fût terminée; mais il était réservé à notre temps, avec les œuvres de V. Hugo, Balzac et G. Sand, de faire encore accomplir à ce rôle un pas en avant. Chacun de ces trois auteurs a produit un type remarquable, puissant et excessif chez le premier, chef-d'œuvre d'analyse chez le second, nouveau et très-hardi chez le troisième : nous voulons parler de Ruy-Blas, de Quinola et de Peyraque. Ce dernier rôle, peu saillant dans la comédie du *Marquis de Villemer*, est peut-être le plus important au point de vue qui nous occupe.

Ruy-Blas, représenté le 8 novembre 1838, fut un fait exceptionnel; c'est plutôt le développement d'une thèse sociale qu'une comédie.

Ruy-Blas révèle un valet qui, non content de

discuter l'État, de le diriger, s'élève du bas-fond de la domesticité jusqu'à devenir premier ministre et amant de la reine d'Espagne. Un symbole est caché là-dessous, mais comme le poëte déclare que la foule a raison de ne voir là que le laquais, et qu'en somme c'est juste, nous ferons comme elle.

Ruy-Blas est en livrée, l'opposition n'en sera que plus forte. Avant lui, Scapin, Crispin avaient un costume, Frontin porta aussi la livrée, il est vrai, mais Figaro n'en a pas une dans ses deux premières pièces et l'auteur n'indique pas qu'il doive en avoir davantage dans la *Mère coupable;* les gravures au trait des premières éditions de Beaumarchais représentent Figaro en espagnol jusqu'à la fin de sa trilogie.

Dès les premiers vers de *Ruy-Blas* il est impossible de poser plus nettement la situation :

D. SALLUSTE.

Ruy-Blas, fermez la porte, — ouvrez cette fenêtre.

Instrument qui s'ignore d'abord et que son maître croit souple, Ruy-Blas constitue à lui seul tout un système; Figaro monte en trente années, Ruy-Blas en quelques mois. Dès le début son abaissement est extrême; quelles sont ses connaissances? où a-t-il pris ses amis? Nous retombons dans les Sbrigani. Il reconnaît D. César, un noble d'origine, bon cœur, mais gibier de potence, voleur de nuit quelques jours auparavant, batteur du guet au sortir des tripots, convaincu d'avoir en France

..... Ouvert sans clef la caisse des gabelles;

en Flandre, volé le clergé. Compagnon des spadassins, courtisant les Jeannetons, ami d'un bandit de grand'route (il est vrai qu'à certains moments les bandits de grand'route, chez quelques nations méridionales, peuvent devenir des personnages importants), ce gueux a cependant du cœur; c'est la seule nuance qui le distingue des amis de Sbrigani. Quant à Ruy-Blas, orphelin, élevé à demi dans la rue et dans un collége, il est de ceux qui passent leur temps :

Devant quelque palais regorgeant de richesses,
A regarder entrer et sortir des duchesses.

Bien que cette fainéantise soit plus ordinaire dans les pays du soleil que dans le Nord, le résultat de cette vie a fait de Ruy-Blas un laquais de bas étage. Malgré la chute, voici, d'après l'auteur, les facultés de son héros; à quel ancien valet pourrait-on appliquer les mêmes mots? il est « rêveur et profond, mélancolique, grand, passionné, sublime, rayonnant... » Ces mots se rapportent, il est vrai, à l'artiste qui a créé le rôle, mais ils s'appliquent aussi bien au rôle lui-même réalisé d'une manière supérieure; ces épithètes ne marquent-elles pas bien le fossé qui s'est creusé entre Ruy-Blas et les anciens valets ?

Si on le compare avec Figaro, le commencement est le même; seulement Ruy-Blas est un Figaro

sinistre; parti du même point, descendu plus bas, il montera plus vite et disparaîtra de même; c'est un éclair, et, au point de vue purement dramatique, c'est une sorte de coup de pistolet tiré dans la littérature, qui aura plus tard une grande influence sur le petit théâtre. — La situation de Ruy-Blas, terrible, est bien près du grotesque et c'est ce que l'esprit français moqueur et de bon sens, a rapidement saisi.

Que fait de lui D. Salluste? Un instrument. Les valets ne l'ont guère été jusqu'ici. Il l'engage par un billet, dans lequel R.-Blas avoue être son domestique, et nous voyons un caractère aventureux, ambitieux à l'excès, aux sentiments honnêtes, au cœur chevaleresque, lancé dans un vil imbroglio pour ne pas avoir la conscience nette, simple et droite de Figaro. Le poëte sent si bien que la position est inacceptable que forcément il donne à son valet un cœur de gentilhomme; mais il ne s'aperçoit pas des contradictions et il faut tout l'artifice du vers pour sauver les pas dangereux :

> ..... *Sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là,*
> . . . . . .
> *Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile.*

Moins que ver de terre aux yeux d'une femme et aux yeux du public, car, préjugé ou raison, le public se refuse à admettre au même rang humain que tout autre, l'homme qui a porté un moment l'habit d'un laquais.

Ruy-Blas, amoureux de la reine, emploie un langage qui n'a jamais été celui de ses devanciers :

C'est la femme d'un autre! ô jalousie affreuse!
..... Dans mon cœur un abîme se creuse!

L'émotion le fait évanouir. Voilà la première fois que la passion produit sur un valet un de ses effets exceptionnels; c'est le premier exemple d'un valet en pleine et entière possession de l'amour.

Ce n'est plus Lisette et Crispin, ni même l'affection vraie de Suzanne et de Figaro : c'est la passion moderne sous l'habit du laquais comme sous celui d'un grand seigneur; la personnalité disparaît, et le côté humain reste seul. C'est la grandeur du drame, mais c'est aussi la grande impossibilité de la situation. Tout système philosophique mis au théâtre et essayé dans ses développements, mène à une impossibilité scénique que le génie seul a pu faire supporter.

On pourrait reprocher à Ruy-Blas de se laisser bien aisément tromper; car ses devanciers auraient dupé D. Salluste, malgré le portrait qu'en fait l'auteur : — « Poli, sérieux, contenu, lettré, homme du « monde, avec des éclairs infernaux... C'est Sa- « tan. » Scapin eût bâtonné Satan.

Au deuxième acte vient se placer une situation nouvelle. D. Guritan provoque Ruy-Blas; mais il ne sait pas qu'il est valet. — Qu'importe?... le public et le poëte le savent et voient encore monter le héros d'un degré. C'est froidement que Ruy-Blas

accepte la proposition, comme un homme habitué à cette vie de grand seigneur. Pourquoi ce duel? Parce que D. Guritan a remarqué l'amour de Ruy-Blas; il lui déplaît de voir devant la reine,

Un jeune affamé s'asseoir avec des dents
Effrayantes, un air vainqueur, des yeux ardents.

Quel laquais jusque-là a lorgné ouvertement sa maîtresse? et cette maîtresse, c'est la reine!...

Il faut que je vous tue....

dit D. Guritan. — Eh bien! essayez, réplique Ruy-Blas.

D. GURITAN.

Être sûr de mourir et faire de la sorte,
C'est d'un brave jeune homme!...

évidemment plus brave que lui, qui se croit sûr de son coup. Mais Ruy-Blas est de ces êtres nés on ne sait où, on ne sait de qui, élevés on ne sait où, par je ne sais qui, de ces hommes dont a tant usé le roman moderne, et qui savent tout sans l'avoir appris, tous exercices du corps comme ceux de l'esprit.

Qu'un valet aime sa maîtresse, passe; il peut ne pas le dire s'il ne peut s'empêcher de le laisser paraître; mais ici, cela ne suffirait pas. La reine fait voir que son cœur n'est pas insensible, elle aime et l'avouera plus tard; d'abord elle éloigne don Guritan pour sauver Ruy-Blas. Ce dernier gouverne

alors la reine, qui gouverne son mari, donc il gouverne l'Espagne, et le pays n'en va pas plus mal. Il donne des rebuffades aux ministres et profite de sa situation pour faire un cours de politique, un discours d'ouverture des chambres. Il résume toutes les questions, et, entre les mains du poëte, devient un bélier avec lequel il bat en brèche les hontes et les platitudes du pouvoir et de la cour. Que le moyen soit scabreux, soit, mais il est énergique, on ne peut le nier.

Seulement la grandeur devient telle qu'elle frise à chaque moment la plaisanterie ; le sérieux du poëte maintient seul l'équilibre. Là où Figaro riait en menant toutes ses ruses, Ruy-Blas rugit et démolit tout. Il chasse des ministres, refuse de recevoir le nonce et l'ambassadeur de France (chose qui a passé de la part d'un valet, devant un public français et irritable); enfin, il en fait tant que l'un des grands d'Espagne qui tient à sa place, s'écrie :

. . . . . *Nous avons un maître :*
Cet homme sera grand !. . . . . . .

Le chemin est parcouru, l'ancien mendiant qui passait les nuits à la belle étoile est accepté comme puissant ministre. La reine va le proclamer plus grand que Charles II, car il a agi quand lui ne disait rien. Elle s'étonne encore plus que le public ; où Ruy-Blas a-t-il appris tout ce qu'il dit, — pourquoi est-il si grand ?

. . . . . *Parce que je vous aime !*

répond Ruy-Blas; la raison est insuffisante, mais enfin, telle qu'elle est, la reine l'accepte; Ruy-Blas déclare son amour, et loin de le repousser, elle réplique :

> . . . . . *Oh! parle, ravis-moi!*
> *Jamais on ne m'a dit de ces choses-là. J'écoute.*
> . . . . . .
> . . . . *Don César, je vous donne mon âme,*
> *Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme.*

La scène est belle. Bien que l'amour soit platonique, au point de vue de l'emploi des valets, quelles réflexions suggère-t-elle?

Si l'on réfléchit aux tendances sociales affichées par le drame dans lequel Ruy-Blas représente le peuple « qui a l'avenir et qui n'a pas le présent... orphe- « lin, pauvre, intelligent et fort, placé très-bas, as- « pirant très-haut,... et amoureux, dans sa misère « et son abjection, de la seule figure, qui, au mi- « lieu de cette société écroulée, représente pour lui « dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité « et la fécondité... une pure et lumineuse créature, « une femme, une reine... »

C'est bien. Ainsi compris ces deux rôles deviennent des symboles. Le peuple misérable regarde en haut, tandis que la royauté généreuse regarde en bas. Cette interprétation présentée par l'auteur est grande et élevée. — Mais le gros du public n'y a pas vu cela; la passion, le drame seul l'ont touché; quelques esprits (et c'est le plus grand nombre) n'ont vu que l'insolence d'un valet aimant une

reine. Elle ignore la vie de Ruy-Blas, c'est vrai, mais le public la connaît, et à ce public rechigné, l'auteur semble dire : « Voyez où je vous mène; « jusqu'à moi, le valet est resté en bas; avec grand « peine il a obtenu d'aimer comme les autres, « d'être honorable; vous lui avez toujours refusé « d'être honoré, et n'avez jamais accordé à ses pa- « reils une égalité parfaite avec les autres hommes; « vous consentez à tout, à la condition que le valet « restera dans le milieu où le sort l'a placé; il ne « s'élèvera que par les services rendus et restera « toujours valet; vous répugnez absolument à autre « chose, — moi, je vous imposerai mon autre vo- « lonté : le valet sera l'autorité, le grand seigneur, « l'amant de votre reine; je le ferai rester dans une « contemplation angélique,... tout comme vous, « monsieur le marquis, quand vous aimez, et si « l'amour vous fait encore contempler quelque « chose; je le montrerai plus grand politique que « vos ministres, plus noble que vos amants, mes- « dames; je me servirai de sa voix pour battre en « brèche vos préjugés sociaux, tous vos scrupules, « et à la fin, pour ne pas vous laisser le recours de « dire que la reine ne savait rien, que c'est à son « insu qu'elle a été aimée d'un laquais, je lui ferai « dire : je t'aime, à Ruy-Blas, dépouillé de sa gloire, « revêtu de sa livrée; — je le tue, c'est vrai, pour « ne pas heurter les conventions théâtrales. J'ai bien « au-dessus de tout cela un symbole plus haut, la « personnification du peuple dans Ruy-Blas et son

« union avec la royauté agrandie. — Mais cela, c'est « pour les penseurs; public, tiens-t'en à l'explica- « tion que je te donne; sois choqué, soit! pour le « moment reconnais au moins que je t'ai fait par- « courir un beau chemin depuis Scapin et Figaro. »

Dans la scène où revient don Salluste, le poëte semble cependant avoir manqué son but. Ruy-Blas, costumé en grand seigneur, redevenant comme au premier acte le valet de don Salluste, costumé à son tour en laquais, redescend plutôt qu'il ne monte.

Dans le IVe acte, Ruy-Blas reprend toute sa grandeur, non-seulement pour l'auteur, mais encore pour le public; il est résolu à se sacrifier pour sauver la reine et pousse l'abnégation jusqu'à charger don Guritan, son rival, de la défendre; l'avis ne parvient pas. Impuissant à sauver la reine, il se décide à se tuer, sans penser, ce qu'eût peut-être fait Figaro, à se servir du bourreau pour se débarrasser de don Salluste. Mais auparavant il ne veut pas laisser croire à celle qu'il aime qu'il ait pu mentir jusqu'au bout (scrupule qui semble bien tardif) et devant l'hésitation de la reine à signer son abdication pour fuir avec lui, il s'écrie :

Je m'appelle Ruy-Blas et je suis un laquais!

L'aveu ne l'empêche pas, après avoir tué don Salluste, de venir renouveler l'assurance de son amour à la reine. Et là se place la force de l'intention de l'auteur, il veut que Ruy-Blas soit quand même amnistié par la reine, dont pendant cinq actes

le public a embrassé l'humiliation secrète. La reine refuse d'abord son pardon; mais devant la mort elle le lui accorde, même avant d'être bien certaine qu'il vient de s'empoisonner. Ruy-Blas, tenant alors sa souveraine embrassée, expire en la bénissant.

Les continuateurs de V. Hugo qui ont voulu relever le peuple, se sont bien gardés de mettre sur le corps du type choisi par eux la marque de la servitude; tous les maux que l'auteur indique dans sa préface comme patrimoine des classes inférieures peuvent être développés sans appeler pour les aggraver encore le signe de la servilité. L'auteur, en dépassant le but, a donné à Ruy-Blas un relief tout particulier. Le dernier coup d'une reine d'Espagne bénie par son amant qu'elle vient de reconnaître pour un laquais, est le dernier pas possible dans cette longue suite d'impossibilités imposées par le génie au public stupéfait, et qui se refuse à voir uniquement dans cette scène « la reine ange et « femme, s'attendrir sur le mourant tout en re- « poussant le valet, reine devant la faute et femme « devant l'expiation (1). »

Le type de Ruy-Blas a fait école, nous le verrons

(1) Lors des dernières reprises, à l'Odéon, du drame de *Ruy-Blas*, le public n'a pas paru choqué des situations que nous venons de signaler, — il est possible que longtemps après la première production d'une œuvre de valeur, les théories sociales disparaissent pour ne plus laisser surnager que le drame, — mais il est possible aussi que le public contemporain, peu amateur en somme des choses théâtrales, assiste à des représentations en se contentant simplement de ressentir l'émotion du moment sans chercher à faire aucune réflexion sur la valeur ou les tendances de ce qu'il a vu et entendu.

plus loin, et a laissé des traces dans le roman et le théâtre contemporain; ce dernier toutefois n'y a guère vu que l'impossibilité et en a tiré des éléments de burlesque.

Quels degrés gravis par Ruy-Blas, depuis la mendicité jusqu'à l'amour d'une reine! Il est bien entendu que l'auteur a laissé cette dernière dans une auréole de pureté angélique; c'est donc dans le sens d'amour platonique qu'on doit entendre ici le mot amour, — ce n'est pas la faute du poëte si la langue française n'a qu'une seule expression pour exprimer deux faits, — dont l'un, au reste, mène presque infailliblement à l'autre, l'homme étant à la fois de deux natures différentes.

Parfois le rôle de Ruy-Blas, à la lecture, nous poussait à sourire; trop jeune pour l'avoir vu à l'époque de ses premières représentations, dans la fièvre du mouvement romantique, il nous apparaît comme une impossibilité scénique et, de plus, au travers des scènes grotesques du répertoire contemporain secondaire inspirées par la situation de notre héros. Mais cette sensation ne nous empêche pas de rendre justice au rôle de Ruy-Blas, une des plus énergiques conceptions dramatiques qui soient au théâtre.

*

Quatre années après *Ruy-Blas*, Balzac faisait représenter à l'Odéon les *Ressources de Quinola*

(19 mars 1842). On se souvient encore du scandale et du bruit qui eurent lieu à propos de cette pièce pour laquelle l'auteur, obéissant à son ardente imagination, avait retenu la salle entière pendant les trois ou quatre premières représentations. Ce procédé de spéculation, en avance de quelques vingt ans sur les mœurs, n'empêcha pas la chute retentissante de l'œuvre qui reste cependant une amusante et vigoureuse comédie. L'auteur suppose que Fontanarès, jeune ingénieur du XVIe siècle, avait découvert la vapeur et son application aux navires de guerre; poursuivi, martyrisé par les puissants du jour, il détruit le vaisseau construit par ses soins plutôt que de laisser à un autre la gloire de sa découverte, et la vapeur va momentanément rejoindre dans l'oubli tant de secrets ignorés. Dans ses luttes, Fontanarès est loyalement aidé par son valet Quinola.

Quinola, ou mieux Lavradi, a été aux galères; mais au XVIe siècle on donnait un peu à tort et à travers des galères aux pauvres gens; cet usage se perpétua jusqu'à la fin du XVIIe siècle, et les protestants en surent quelque chose sous Louis XIV. Mais l'auteur a voulu donner dans Quinola un type à la fois de rouerie et de dévouement; il a subi l'influence de Scapin et de Figaro, les deux extrêmes, mais il a su rester original et créer un type honnête, rusé et désintéressé. Quinola a la gaieté de Figaro, la rouerie de Scapin, la pauvreté de Job.

« Ki ê dû? — lui demande un hallebardier alle-

mand quand il se présente à la cour (Balzac a poussé au plus haut point le goût de l'accent germanique dans ses œuvres). Ki ê dû? — Ambassadeur. — T'où? — Du pays de misère. » Malgré cela, l'or ne lui tient pas aux doigts; le peu qui lui restait il l'a dépensé pour acheter un costume neuf. Il est subtil, philosophe, discuteur :

« Mon vrai nom, dit-il, est Lavradi. En ce moment La-
« vradi devrait être en Afrique pour dix ans, aux présides...
« une erreur des Alcades de Barcelone... Quinola est la cons-
« cience, blanche comme vos belles mains, de Lavradi.
« Quinola ne connaît pas Lavradi; l'âme connaît-elle le
« corps? »

Cette distinction, subtile chez un valet, caractérise bien la tendance de Balzac, la discussion poussée à fond, le détail partout. Lavradi, à la cour, profiterait de l'occasion pour demander sa grâce, mais Quinola est gentilhomme. Mettant en scène la vierge del Pilar, dialoguant avec le grand inquisiteur, Quinola tient tête à tous, et obtient que le roi Philippe II verra son maître prisonnier; le tout sans oublier le cabaret où il désire faire une visite, comme son ancêtre Pasquin qui en parlait aussi, mais dans des circonstances beaucoup moins graves que celles où se trouve notre héros.

Il connaît l'amour, qu'il appelle « strangulatoire « chez les vieillards, » il fait de l'intrigue, de la politique; à la fois à la cour et dans la rue, il retrouve ses amis du bagne; il parle la langue pratique du monde et des affaires :

« ..... Nous arrivons ici, dit-il, avec les deux fidèles com-
« pagnons du talent, la faim et la soif. Un homme pauvre,
« qui trouve une bonne idée, m'a toujours fait l'effet d'un
« morceau de pain dans un vivier; chaque poisson vient lui
« donner un coup de dent. »

Il a du dévouement pour son maître, au point de passer aux yeux de Manipodio, son ancien compagnon de galères, pour un voleur; il convient avec lui de copier chacune des pièces de la machine de son maître afin d'avoir garde à carreau contre le vieux D. Ramon, âne patenté, ennemi de Fontanarès; la joie de berner ce méchant vieillard se joint au plaisir de protéger Fontanarès. Balzac oppose, tout le temps de la pièce, Quinola aux grands personnages qui l'entourent; il en fait l'honnête homme du drame, chose étrange au reste chez Balzac, romancier catholique et autoritaire.

Quinola est ici une sorte de Scapin qui penserait à sa famille ou regarderait celui qu'il sert comme son enfant; sa moralité n'est pas fort élevée. Il gourmande son maître et blâme ses amours, en lui conseillant de prendre pour maîtresse une femme influente. Quinola est pour le solide, et tous les moyens lui sont à peu près bons; il propose même de fonder une maison de commerce Quinola et C°, pour fournir à Fontanarès fer, cuivre, bois et acier : « Si elle ne fait pas de bonnes affaires, vous ferez « toujours la vôtre. » C'était une allusion aux commandites par action qui commençaient à se développer, il y a environ trente ou trente-cinq ans;

on sent le trait lancé contre elles dans la gredinerie proposée par le valet, avec cette différence pourtant que ce dernier donnait tout à son maître, en dépouillant l'actionnaire, tandis que parfois le directeur d'une société en commandite a gardé tout pour lui.

Quinola est irréligieux; il appelle l'Espérance : « la verte Espérance, cette céleste coquine, » et se compare à Jésus-Christ entre deux larrons, quand Avaloros, avec D. Ramon, lui propose 2,000 écus d'or pour trahir son maître.

« Quoi! plaît-il!... cela existe donc, 2,000 écus d'or? Être « propriétaire, avoir sa maison, sa servante, son cheval, sa « femme, ses revenus, être protégé par la sainte Hermandad, « au lieu de l'avoir à ses trousses! »

Et cependant, malgré la tentation, il résiste, et se moque des deux coquins qui le tentent; il continue à frotter son pain d'un oignon cru, en disant d'ailleurs que c'était avec ça que se nourrissaient les ouvriers des pyramides d'Égypte, mais ils devaient avoir l'assaisonnement qui le soutient lui-même, « la foi. » Sa misère laisse vivace sa gaieté. Il s'écrie, comme Arlequin : « Sangodémi! » car Quinola a aussi d'Arlequin et de son caractère doucement insouciant. Ainsi Scapin, Crispin, Pasquin, Figaro, Arlequin! — c'est un type, construit de pièces diverses, fusionnées habilement par la main du grand romancier.

On sent encore au fond de Quinola le puffiste

moderne, et comme un parfum de Robert Macaire. Déguisé en vieil hidalgo, il jette aux ouvriers sa dernière pièce de monnaie, discute science avec un âne officiel, et protége, en acceptant de l'argent de toutes mains, son maître qui se débat entre ses inventions et deux maîtresses, l'une qu'il aime, et l'autre qui l'aime trop. Fontanarès, qui est « inventeur, » tandis que son valet est « inventif, » ne peut empêcher la vente de sa machine; Quinola, avec ses trois aides « silence, patience, constance, » en a fabriqué une autre. Effort inutile; l'ignorance triomphe, et Fontanarès aime mieux faire sauter son œuvre que d'en laisser la gloire à Don Ramon.

Quinola échoue donc, mais c'est par une forte logique des faits; il ne trouve autour de lui aucun protecteur; admettons Figaro au service d'un malheureux, au lieu du comte Almaviva... Où serait-il arrivé, malgré ses talents et son honnêteté? A rien qui vaille!

On trouverait encore dans Quinola une large imitation de la vieille comédie italienne et espagnole, que l'auteur a cherché à modifier d'après les idées de son temps, mais le rôle de Quinola a surtout cette tendance toute moderne qu'il est opposé à celui du Grand Inquisiteur; ce dernier a tout fait pour emprisonner Fontanarès et détruire son œuvre. Quinola délivre Fontanarès, et crée la machine de toutes pièces; elle est debout comme un défi à l'Inquisition, et Quinola ne la détruit que sur l'ordre

absolu de son maître ; l'avenir est à la science malgré les derniers mots du Grand Inquisiteur :

« La France est en feu, les Pays-Bas sont en pleine ré-
« volte, Calvin a remué l'Europe, le roi a trop d'affaires pour
« s'occuper d'un vaisseau. Cette invention et la Réforme,
« c'est trop à la fois. Nous échappons encore pour quelque
« temps à la voracité des peuples. »

Dans les *Ressources de Quinola*, sous une forme moins sérieuse, la satire est aussi puissante que dans *Ruy-Blas*, et elle est plus générale ; Balzac a obéi, comme tant d'autres poëtes, à cette tendance innée des philosophes moqueurs qui les excite à donner aux grands du monde, avec des types choisis dans les rangs du peuple, des leçons qui ne peuvent porter. A la cour de Philippe II, Quinola attaque la science officielle dans D. Ramon, — le pouvoir, dans D. Frégose, — les favorites, dans la Marquise de Montdejar, — la religion, dans le Grand Inquisiteur, — la bourgeoisie, dans Lothundiaz, — la Finance, dans Avaloros, — le peuple lui-même, quand les ouvriers de Fontanarès veulent briser ses machines.

Quinola peut être considéré comme l'esprit d'intrigue, mettant ses ressources au service du génie innocent et méconnu, luttant envers et contre tous, employant la rouerie pour protéger la probité, et s'oubliant lui-même.

*

Après Ruy Blas et Quinola, il est, nous l'avons indiqué plus haut, dans notre théâtre contemporain, une pièce qui a fait parcourir au valet un chemin peut-être encore plus grand. C'est le *Marquis de Villemer*, joué à l'Odéon le 29 février 1864.

Quinola est un rôle de fantaisie que l'on n'est pas tenté de détacher de son cadre pour le faire mouvoir dans la vie réelle. Quant à Ruy-Blas, il est impossible et se meut dans un monde tout à fait imaginaire, entouré de tous les phénomènes de la passion décuplés par l'action dramatique. Le *Marquis de Villemer* est tout autre chose.

L'action se passe dans une famille calme et paisible; là, point de grands mots, point de grandes phrases; il n'y a que de grandes passions, mais exprimées avec calme et simplicité; c'est un spectacle qui charme et une lecture qui repose. La famille de Villemer est uniquement composée d'honnêtes gens; le rôle le plus coupable est celui d'une jeune veuve, légère, étourdie, dont le défaut, la mauvaise langue, paraît monstrueux au milieu de ces êtres paisibles et vertueux; la pièce fait parfois l'effet d'un de ces beaux lacs à surface à peine ridée par le vent et dont on connaît assez le fond pour ne pas craindre d'y rencontrer des gouffres. C'est dans ce milieu, honnête par excellence, depuis les maîtres jusqu'aux domestiques, que G. Sand a cherché à faire dominer le caractère d'un valet par-dessus tous les autres; l'idée de la réhabilitation des classes déshéritées s'est jointe dans ce cas à la nécessité de rompre et

de réduire pour la scène un des beaux caractères du roman.

Pour bien comprendre la métamorphose qu'a subie le personnage de Peyraque, il faut voir ce qu'il était primitivement dans les montagnes d'Auvergne où l'auteur le fait vivre; le drame n'a pas permis le développement de ce caractère; il a fallu le modifier, le faire entrer dans le milieu mouvant et plus rapide où s'agitaient les acteurs. Le travail de transporter un caractère du roman au théâtre « est intéressant, parce qu'il est difficile, et cette seconde « création est beaucoup plus délicate et plus raisonnée que la première. » On permet dans le roman tout le développement de la pensée; le lecteur est patient; le spectateur ne l'est pas; il faut au dernier des caractères présentés en termes concis, qui mettent bien en relief les points principaux sur lesquels l'auteur veut insister, et ces points doivent être ceux auxquels l'auteur attache le plus d'importance. Or, du relief donné par G. Sand à certaines parties du rôle de Peyraque, nous croyons pouvoir conclure que son intention a été d'élever le personnage, non-seulement malgré la livrée qu'il porte, mais précisément parce qu'il porte une livrée; bien des mots d'ailleurs, prononcés par d'autres que par ce valet extraordinaire, viennent appuyer les idées que nous supposons à l'auteur et donner à Peyraque sa véritable signification dramatique.

Dans le roman, il était maréchal ferrant au fond des montagnes de l'Auvergne; son logis était d'une

propreté rigide; « c'était un homme d'une soixan-
« taine d'années, encore des plus robustes...; sa
« figure austère et même dure avait un cachet de
« probité qui se révélait à première vue..., on y
« sentait un fond d'affection et de sincérité qui,
« pour ne pas se prodiguer en démonstrations, n'en
« offrait que plus de garanties... Protestant de race,
« converti en apparence, libre penseur s'il en fut. »
C'est ce caractère élevé, digne, que G. Sand a voulu transporter au théâtre en lui faisant un peu par système, et beaucoup par nécessité dramatique, endosser une livrée de valet.

Voici ce que dit à la scène Mlle de Saint-Geneix en parlant de Peyraque et de sa famille : « J'ai été nourrie et élevée par une excellente femme dont le mari était l'homme de confiance de mon père. Ces braves gens étaient comme de la famille. » Ils sont ainsi désignés tout d'abord, les services rendus sont sous-entendus; c'est Figaro de la *Mère coupable*, Figaro rangé; sorti de la famille de Saint-Geneix, Peyraque n'a pas revu Mlle de Saint-Geneix depuis quelques années; il s'était retiré en Auvergne, mais la nécessité le force à reprendre du service. Cette situation, selon nous, diminue beaucoup la grandeur du Peyraque du roman, mais elle était nécessaire à la scène.

Un vieux domestique de la famille de Villemer, probe comme tous les gens de la pièce, cherche, sans quitter la maison où il a ses invalides, quelqu'un de sûr qui puisse le remplacer. « Il a en vue,

dit-il, un bien bon sujet, et attend qu'il se décide. » Ce bon sujet est Peyraque qu'on n'a pas encore vu. C'est le domestique, ici, qui va se choisir des maîtres; mais en attendant la maison respectable dans laquelle il se décidera à servir, Pierre (c'est le nom de Peyraque) est valet de chambre du duc d'Aléria, et ne nous paraît pas avoir bien vu où il entrait en acceptant cette place. Coucher avec son maître poursuivi par ses créanciers sous un arbre de la forêt de Fontainebleau, faire son chocolat sur les grandes routes, veiller aux recors, tout cela est peu digne de Pierre qui semble un véritable pasteur protestant doué du calme le plus méthodique. En somme, Pierre est un « merveilleux valet de chambre »; il veut quitter le duc d'Aléria aux allures trop hasardeuses et en reconnaissant Mlle de Saint-Geneix il entre chez la marquise. Dès ce moment, pour le spectateur, le valet disparaît; il devient presque le père de Mlle de Saint-Geneix. Elle le croyait au pays, pourquoi est-il encore en service.

« Pierre. — M. de Saint-Geneix m'avait fait du bien. Il « m'a conseillé ensuite des affaires qu'il croyait bonnes... le « sien, le mien, sont partis ensemble ! »

Il a caché ce triste résultat aux enfants de celui qui l'avait ruiné; il ne prononce pas un mot d'amertume contre le sort ou contre son ancien maître; il a le calme et la résignation la plus élevée; il a dit à sa femme qu'il servirait dix ans encore, puis il retournera au pays.

Mlle de Saint-Geneix lui assure qu'il sera heureux dans la maison où il entre pour elle : « Merci, Mademoiselle, » répond simplement Peyraque. Il trouve cela tout naturel. C'est le grand signe du caractère de Pierre ; il fait le bien sans emphase et trouve tout logique qu'on agisse de même à son égard ; pas de surprise, pas d'étonnement ; un grand esprit de conduite le mettra de plain pied plus tard avec n'importe quel personnage du drame. Au reste il ne rencontrera guère d'obstacle à son élévation morale, car voici comment s'exprime le duc Urbain de Villemer :

« Ma mère a les ambitions de son milieu... je ne veux pas « dire ses préjugés... je veux que mon fils soit affranchi de « ces liens irritants, puérils !... je veux qu'il se sente le « maître de sa vie, et, le jour où son cœur parlera sérieuse- « ment, je veux qu'il puisse épouser... une *servante* si bon « lui semble, sans que personne vienne lui dire : Halte-là, « le sang des Villemer coule dans tes veines. »

Le rôle de Pierre sera donc plus facile dans une famille où percent pour l'avenir de la seconde génération des systèmes comme celui d'Urbain. Au reste ce n'est que dans les grandes circonstances que paraît Pierre ; il ne reste pourtant pas inactif ; il surveille comme un père, avec une clairvoyance que n'ont ni le Duc ni Caroline, la situation qu'il voit se tendre et qui va nécessiter son intervention :

« Si cela allait trop loin, dit-il, je vous emmènerais. »
« CAROLINE. — Nous sommes ici pour supporter les con- « trariétés. »

Nous sommes! — Voilà nettement le valet de chambre placé au même rang que l'institutrice, et cela est peu adroit pour la dignité de celle-ci. Peyraque lui propose de la conduire chez lui, en Auvergne, où elle sera chez elle : « Ah! ajoute-t-il, je ne suis qu'un domestique. » Ce mot prêterait à rire, car il agit tout autrement qu'un domestique, mais le personnage est trop grave et trop digne pour qu'on en plaisante, et il forcera Caroline à partir, malgré son cœur, s'il pense que sa dignité y soit intéressée.

Jusqu'à Peyraque jamais on n'avait vu, nous le croyons, un valet prendre, près d'une jeune fille, le rôle d'une mère ou d'un vieil ami, et se faire, à sa place, juge des convenances dans une question délicate de sentiments. C'est le pas le plus significatif que les valets aient fait au théâtre (1).

La famille de Villemer a heureusement compris le rôle de Pierre et c'est lui qui est chargé de faire revenir Mlle de Saint-Geneix, qui avait cru devoir

(1) Ce n'est pas seulement dans cette pièce que l'auteur a donné beaucoup d'importance au rôle de valet. Ses romans renferment d'assez nombreux exemples de partialité pour les personnages occupant des situations non-seulement inférieures mais serviles. Dans son dernier roman de *Flamarande* il y a un valet, domestique, intendant, amoureux au fond de sa maîtresse, et qui occupe la place la plus importante dans l'intrigue; il tient en ses mains, pendant plus de vingt ans, les destinées des principaux personnages, leur fortune parfois, leur état-civil, leur réputation, — son seul jugement, parfaitement fourvoyé, lui sert de guide. — Si tout finit assez bien ce n'est pas sa faute; son rôle a été le plus souvent odieux, et cependant, au dénouement, le personnage ne paraît pas condamné; il semble plutôt amnistié en faveur d'une bonne intention assez discutable.

quitter la maison. Le duc d'Aléria a un ordre à lui donner : « M. le Duc m'excusera ; je quitte le service de Mme la Marquise, et dès lors... » Dès lors le Duc le relève aussi de sa domesticité et l'accepte pour son égal : « Eh! bien, lui dit-il, M. Pierre, nous avons un service à vous demander. »

Il faut faire parvenir une lettre à Mlle de Saint-Geneix et pour la lui remettre, Pierre demande qu'on s'engage sur l'honneur à ne pas le suivre ; il ramène au marquis Urbain Mlle de Saint-Geneix comme s'il était son père et qu'il eût à répondre de sa considération.

La grande différence qui distingue Peyraque de tous ses devanciers, c'est qu'il n'est aucunement question de lui, de son intérêt même honorable ; pas de bourses, pas de récompense ; tout au plus entrevoit-on dans le lointain sa famille qui le reverra plus tôt qu'elle ne le croyait. Tout est chez lui dévouement et dignité ; il agit dans le domaine des sentiments purs et ne sort pas de la haute sphère où il s'est placé au commencement et cela sous une livrée, simple et toute noire, il est vrai, mais enfin une livrée.

Dans le roman, les Peyraque sont comblés et acceptent avec complaisance les biens qui leur arrivent ; on ne parle même pas d'eux dans la pièce ; Peyraque disparaît dans le dénouement et garde complétement l'auréole de son désintéressement.

*

Après ce rôle de Pierre dans le *Marquis de Villemer*, quel progrès pourrait accomplir l'emploi des valets; nous ne voyons guère que deux pas à leur faire gravir encore : ou bien un valet pourrait épouser sa maîtresse, ou bien encore, après une lutte d'abnégation entre maître et valet pour l'amour d'une femme, le maître se retirerait, faisant ce sacrifice à son domestique comme au plus digne. Mais nous doutons fort que, malgré les tendances démocratiques de notre société moderne, ces deux dénoûments fussent les bienvenus auprès du public.

IX.

RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN.

A côté du petit nombre de types que nous venons d'indiquer dans le théâtre moderne, il nous reste à examiner ce que les valets sont devenus dans quelques autres pièces du répertoire contemporain, et surtout du répertoire des théâtres secondaires, où, par suite du mélange des genres et des tentatives comiques portées ailleurs que sur les grandes scènes, on rencontre parfois des pièces dont la donnée et l'esprit n'eussent pas été déplacés dans un plus vaste milieu.

Cependant il y a rarement des types réels; ce sont plutôt des fantaisies spirituelles, des esquisses, que des caractères. Les valets mis à la scène dans les œuvres qui nous occupent peuvent se réduire à quelques catégories peu nombreuses :

1° Des sots, des demi-coquins, affectant tantôt les allures des Labranche, Pasquin et Crispin du XVIIIe siècle, tantôt se bornant à représenter des

physionomies qui flottent indécises entre la bêtise, la vanité et la rouerie.

2° Des imbéciles dont la naïveté descend des Allain, des niais de mélodrame, des Jocrisses; presque toujours inoffensifs, dévoués à leurs maîtres, ils oscillent entre la stupidité pure et la passion burlesque.

3° Les dévoués, en très petit nombre dans notre comédie moderne, qu'elle ait ou non la prétention de représenter la réalité.

4° On compte aussi, comme nous l'indiquerons, quelques types nouveaux, soit par le caractère lui-même, soit par la métamorphose d'un type déjà connu, employé différemment.

Dans tous ces caractères, des influences multiples se font sentir; il y a des réminiscences, et l'originalité ne s'y détache pas toujours vigoureusement. L'imitation des vieux types est surtout pratiquée; parfois il y a comme un écho de certaines tendances sociales, un croisement de la comédie avec le roman moderne, un mélange de *Ruy-Blas*, par exemple, et des *Mémoires d'un valet de chambre;* mais lorsque ce fait se produit, l'esprit français n'y cherche qu'un ridicule de plus dont il affuble le héros de l'antichambre.

*

En tête des pièces contenant des valets, il semblerait logique de citer celles qui en rassemblent

intentionnellement les diverses variétés : par exemple, les *Domestiques* et les *Portiers;* mais ces pièces, qui n'étaient que des actualités, ne présentaient aucun type saillant.

Les *Portiers* (mars 1860, théâtre des Variétés), selon nous la meilleure des deux pièces, présentent une série d'esquisses assez comiques sur les rapports des concierges avec les locataires.

Les *Domestiques* (juin 1861, théâtre des Variétés), mettent aux prises, dans une suite de bouffonneries et dans un monde parfois impossible, les maîtres et les serviteurs.

Ces deux pièces n'avaient au reste d'autres prétentions que de répondre à une préoccupation passagère du public, d'en saisir quelques traits, et de tirer de ce public même les scènes toutes faites de l'œuvre sans avoir à les inventer, ni même sans chercher à les rendre probables comme milieu et comme enchaînement; ce sont des caricatures en action, où les maîtres luttent d'excentricité avec les domestiques.

Bien que nous désirions ne pas nous occuper de ces deux pièces, voici, tirée des *Portiers,* une scène excellente où les auteurs résument gaiement les obligations des maîtres vis-à-vis des valets et l'entente de ces derniers avec les concierges. La scène se passe sous une porte cochère, entre Chignon, concierge de la maison ; Crussol, concierge voisin ; Célina et Pélagie, bonnes.

« PÉLAGIE. — C'est-il ici chez Mme Chaudron ?
« CHIGNON. — Non, c'est M. Chaudron... quant à la fem-
« me elle s'appelle bien aussi Mme Chaudron.... mais...
« enfin ça ne fait rien... je vois ce que vous demandez...
« vous venez pour vous placer chez eux ?
« PÉLAGIE. — Comme vous dites.
« CÉLINA. — Et ils ont joliment de la peine à en trouver !
« CHIGNON. — Et vous voulez gagner ?
« PÉLAGIE. — Dame, à 5 francs.
« CHIGNON. — Ils donnaient 30 à l'autre.
« PÉLAGIE. — C'est bon à savoir.
« CHIGNON. — Ne dites pas que ça vient de moi.
« PÉLAGIE. — Et c'est-il des bonnes gens ?
« CHIGNON. — L'homme surtout. Seulement, ils ne sont
« pas mariés...
« CÉLINA. — Comme les miens...
« PÉLAGIE. — Oh ! alors, je n'y entre pas, je suis une hon-
« nête fille... je ne veux pas servir plus bas que moi.
« CÉLINA. — Entrez donc toujours !
« CRUSSOL. — Mais ça vaut cent sous de plus.
« PÉLAGIE. — Et a-t-on sa chambre ? Peut-on recevoir... un
« petit pays !
« CHIGNON. — Eh ! oui, on entre... on sort... même la nuit.
« Voyons, ça vous va-t-il c'te place-là ?
« PÉLAGIE. — Ma foi oui... je vas donner leur compte à
« mes maîtres...
« CRUSSOL. — Les maîtres ont besoin d'être tenus !
« CHIGNON. — Et il ne faut rien leur passer. »

A propos de ces deux pièces on peut faire une remarque, c'est que lorsqu'un auteur a voulu peindre un valet dévoué, ayant de bons sentiments, il est rare qu'il ne l'ait pas isolé de ses semblables. Toutes les fois au contraire que plusieurs domestiques ont été réunis sur la scène, toujours ils ont étalé de mauvais sentiments, soit sous une forme sérieuse, soit sous une forme bouffonne : du temps

de nos pères les *Cuisinières* en furent la preuve; les *Portiers* et les *Domestiques* le prouvent encore; et la 1re scène de *Malheur aux vaincus*, dans un ordre d'idées beaucoup plus élevées, semble avoir été dictée par le même parti pris.

*

Un examen rapide de quelques pièces, prises à divers théâtres, montrera l'usage qu'on a fait des différents types de valets que nous avons indiqués plus haut.

Le *Gendre de Monsieur Poirier* (Th. du Gymnase 1854), contient un excellent rôle de cuisinier, successeur de Vatel, dont il prétend descendre, et qui met si haut son emploi que son assimilation à la classe domestique le met hors de lui.

Ce personnage de Vatel, qui ne paraît que dans deux scènes, est original quoiqu'il fasse souvenir de Maître Jacques. Vanité dans les petites choses, dignité bouffonne, tout y est; de plus il regarde la cuisine comme un art égal aux plus grands arts et rédige les menus comme s'il s'agissait d'un discours académique.

Son menu n'eût pas « été désavoué par son illustre aïeul. »

Il ne l'a pas sur lui, car « il est à la copie, » mais il le sait par cœur, et alors il débite à M. Poirier les nomenclatures les plus recherchées des Carêmes; des noms de peuples, de hauts personnages, vien-

nent se réunir pour donner un nom aux plats les plus compliqués, et lorsque M. Poirier lui ordonne de remplacer toute cette belle ordonnance par le dîner le plus bourgeois, par le vulgaire pot au feu, il recule et s'écrie :

« VATEL. — Mon aïeul s'est passé son épée au travers du « corps pour un moindre affront; je vous donne ma démis- « sion... Je me brûlerai la cervelle plutôt que de manquer à « mon nom. »

M. Poirier lui fait la fort juste observation qu'il tâche, au moins, en se brûlant la cervelle, de ne pas brûler ses sauces. Mais Vatel revient en habit noir, et il faut bien accepter sa démission comme s'il s'agissait d'un ministre déposant son portefeuille.

Les *Parisiens de la Décadence* (Th. du Vaudeville 1854), présentent deux valets, photographies des maîtres qu'ils servent; ils jouent à la Bourse, sont aux affûts des nouvelles en écoutant aux portes, et affectent vis-à-vis de leurs maîtres des allures familières et prétentieuses; insolents avec les visiteurs, ils traitent de haut ceux qui ne leur parlent pas le chapeau sur la tête et respectent ceux qui les malmènent : « Un homme si malhonnête, « disent-ils, ce doit être un ami à monsieur. »

Dans leurs conversations, ils jugent leurs maîtres et leur temps; ils ont des idées philosophiques et se préoccupent du mouvement social; Joseph prête de l'argent au fils de son maître, M. de Préval.

Comme prétentions de langage, il n'y a rien de

bien nouveau; mais un fait était inconnu des anciens valets; ils ne prêtaient pas d'argent à leurs maîtres; ils en volaient pour eux. C'était plus coupable, mais peut-être moins honteux pour l'emprunteur.

Dans un ordre de comédie plus infime, la *Mariée du Mardi gras* (Th. du Palais-Royal 1861) montre un domestique d'hôtel garni causant familièrement avec un jeune homme, hôte de l'établissement, et lui expliquant ses idées sur le mariage moderne. Clodomir, c'est son nom, ne comprend le mariage qu'avec le divorce, pour avoir le droit de « balancer » sa femme si elle l'ennuie, et en tout cas il ne pourrait penser à une union sérieuse que si la demoiselle avait le « sac »; il ajoute :

« Moi je ne suis pas pour les mariages d'amour. Quand un « beau-père voudra de moi, je lui dirai : c'est pas tout ça, « y a-t-il un sac ?... oui ?... alors, c'est bon, passez-moi votre « demoiselle. »

Clodomir ne fait que dire là, en langage grotesque, ce que pensent et exécutent avec beaucoup d'aplomb les jeunes gens du meilleur monde.

La *Vertu de Célimène* (Théâtre du Gymnase, 1861), renferme un rôle original de valet, celui de Jean. L'intrigue à laquelle il est mêlé a besoin d'être expliquée brièvement.

Jean est connu depuis longtemps du Marquis de Mercey; celui-ci, amoureux de Mme de Larnage, femme de son voisin de campagne, a eu l'idée de

faire construire une maison exactement semblable à celle de M. Larnage, si parfaitement semblable qu'un soir, Jean, alors cocher de M. de Larnage se trompe en ramenant sa maîtresse du bal et la jette ainsi dans la gueule du loup sans qu'elle se doute où elle se trouve; le loup avait de grandes dents; puis d'ailleurs Mme de Larnage ne demandait pas mieux que d'être croquée. M. de Mercey prit à son service Jean, dont il avait largement récompensé l'erreur volontaire. Tout ceci précède la pièce.

Mais à son tour, M. de Mercey voit sa femme attaquée par un autre, et si Jean n'avait pas de l'honneur et de la conscience à sa façon, les deux maisons jumelles serviraient encore une fois, mais à la confusion de son maître. Jean, pour se faire pardonner quelques peccadilles, confesse les offres qui lui sont faites, et lorsque Mme de Mercey, effrayée, se trouve entre les mains de son amant, qui lui apprend qu'elle est chez lui et non chez elle, il se trouve, au contraire, qu'elle est bien chez elle et non chez lui, car Jean, cette fois encore, s'est trompé aussi volontairement que d'abord et n'a pas conduit sa maîtresse là où il avait été payé pour la conduire. Tout finit, si ce n'est par des chansons, du moins par des mariages.

Le caractère de Jean est assez curieux.

Son erreur de la maison de campagne, qui passe au théâtre, constitue une bonne et colossale gredinerie pour laquelle, malgré la circonstance atténuante de la faiblesse de Mme de Larnage, il pourrait

passer en cour d'assises. — Mais la comédie n'y regarde pas de si près. Jean réalise bien le type du valet moderne, résumé des vices de ses prédécesseurs avec une pointe de nouveauté. Il a un singulier système; chaque fois qu'il a commis quelque faute, il guette un moment où son maître est fort troublé ou atteint par un grave événement; c'est alors qu'il lâche l'aveu de sa fredaine qui, d'ordinaire, passe à peu près inaperçue. Cependant il a à avouer une lourde chose. Chargé par M. de Mercey d'aller porter à une petite actrice des boulevards un bracelet splendide, Jean, habillé en bourgeois, style anglais, se rend chez la belle. Là, quiproquo; il profite de l'erreur; on le croit le généreux Mécène; et il use et abuse de la position. C'est ce fait qu'il faut avouer, et il faut pour cet aveu, trouver un moment exceptionnellement favorable. Jean n'en trouve pas de plus propice que celui où l'on veut enlever au marquis sa femme par le moyen qui lui a servi jadis à enlever celle de M. de Larnage.

Jean est amoureux, ivrogne, avide, et s'il escroque sans le dire les faveurs des maîtresses de son maître, il courtise les femmes de chambre et rêve établissement avec Mlle Francine, après qu'il aura reçu une dot suffisante. C'est un Scapin ingénieux, mais profondément immoral; la dot lui tombe des mains du marquis, mais toute grosse qu'elle est, Jean regrette de ne pas avoir demandé plus le jour où l'on enlevait « madame. » Une seconde fois il exigera le double.

Jean est un caractère gai et amusant; il a le trait, l'esprit d'intrigue des coquins, ses devanciers du siècle dernier; c'est dans ce genre de valets, Scapins émoussés, le type peut-être le mieux fait qu'il nous souvienne avoir vu depuis longtemps dans le théâtre contemporain; la façon dont pendant les quatre premiers actes il guette le moment où son maître aura une forte émotion qu'il ne voit jamais venir, était une idée heureuse.

*

Passons à présent aux demi-idiots, descendants d'Alain et de Jocrisse.

Un des premiers vaudevilles contemporains qui contenait un de ces types fut : *Un Garçon de chez Véry* (1850, Th. Palais Royal). Antony est sorti de chez Véry, où il cassait trop; il y était chargé du service des cabinets, notamment des nos 5, 6 et 7. Les époux Galimard demandent un domestique et Antony se rend chez eux. Mais il y a un double mystère dans ce ménage. Un jour, Mme Galimard s'est laissée entraîner à dîner en tête-à-tête chez Véry, avec un certain cousin Alexandre, sous-officier aux chasseurs d'Afrique; ils étaient dans le cabinet no 7. Mme Galimard s'est arrêtée à temps sur le mauvais chemin, un peu malgré elle peut-être, mais une voix qu'elle avait cru reconnaître pour celle de son mari s'était fait entendre à côté et l'avait mise en fuite. Galimard était bien dans le cabinet

n° 5, mais occupé de tout autre chose que de la surveillance de sa femme. Monté chez un bonnetier, pour acheter de la flanelle, étourdi par un déjeuner un peu fort, Galimard avait été complétement grisé par les yeux noirs d'une petite giletière; il lui avait pris un baiser et offert un dîner fin, accueilli avec reconnaissance; l'addition seule avait rappelé, mais trop tard, Galimard au sentiment de ses devoirs conjugaux. Depuis il a des remords.

Antony ne cache pas qu'il sort de chez Véry.

Chaque époux le croit au courant de ses fredaines, surtout le mari qui a oublié dans le 5 une tabatière en corne, dont Antony se sert à chaque moment. Mais Antony, bête comme Jocrisse, n'a jamais rien vu que les plats qu'il servait. Cependant des coïncidences fortuites arrangent tout en sa faveur, et M. et Mme Galimard le choient, le comblent de gages et le servent à table.

Antony se figure être aimé de sa « bourgeoise, » et se compare à Ruy-Blas. — Un moment plus tard, il se croit chez son père, — car il est enfant trouvé, et sait seulement qu'il y a vingt-six ans son père s'appelait Anatole et avait 1m,66; dès qu'il entend nommer quelqu'un Anatole, crac! il tire un mètre et mesure le patient. — Or M. Galimard répond au signalement.

Alors, à son tour, il comble discrètement Galimard de prévenances, il le dorlote, l'ensevelit sous des cache-nez pour le garantir du froid. — Ce n'est plus un domestique, c'est un fils d'une sensibilité

romantique et exagérée, qui baise les mains « du bon vieillard » et se met résolûment en travers des projets galants d'Alexandre.

Le chasseur d'Afrique quittera Paris; le ménage Galimard retrouvera le calme, mais Galimard ne comprend rien aux larmes affectueuses de l'imbécile qui le sert et qui veut absolument lui faire accepter une mèche de ses cheveux.

Amédée, du *Chapeau d'un horloger* (Th. du Gymnase, 1854), n'est aussi en réalité qu'un Jocrisse rajeuni par un esprit vif et fin. Il est maladroit à l'excès; il a brisé une pendule curieuse, appartenant à son maître, et, accablé de chagrin, il tombe sur une chaise :

« Ah! malheureux! pourquoi ai-je eu l'idée de laver la « cheminée... ça me porte malheur de nettoyer... nettoyer à « fond, c'est ma perte... »

Il a, en plus de Jocrisse, une dignité embryonnaire, ignorée de son patron; il place cette dignité dans sa barbe; il craint d'être chassé :

« Une si bonne place!... Pas de livrée, pas de chiens, pas « d'enfants!... Nourri, blanchi, le café et la barbe!... si j'en « avais! La barbe et pas de livrée! c'est-à-dire ma dignité « d'homme respectée... Je ne retrouverai jamais ça nulle « part... pas même dans le gouvernement. »

Amédée est le principal rôle de la pièce; c'est avec sa maladresse que se noue l'intrigue; c'est avec les efforts qu'il fait pour la réparer qu'elle continue. L'horloger vient, oublie son chapeau dans la salle à manger; le mari, maître d'Amédée, croit à la pré-

sence d'un amant chez sa femme; lâché sur la route de la jalousie, la bêtise d'Amédée ne fait qu'augmenter ses soupçons; vainement le valet passe des scènes entières à cacher derrière son dos le chapeau de l'horloger, il faut qu'il avoue... mais il avoue bêtement, et ses phrases ambiguës peuvent aussi bien s'appliquer à la femme de son maître qu'à la pendule; son maître le chasse, ici la jocrisserie atteint le sublime.

« GONZALÈS, *le maître.* — Tenez, payez-vous et sortez!
« AMÉDÉE, *avec hauteur.* — Je ne veux rien, monsieur,
« gardez une indemnité pour le dommage.
« GONZALÈS. — Tais-toi, ou...
« AMÉDÉE. — Non, je ne me tairai pas, je ne veux pas me
« taire... Vous m'avez chassé, vous m'avez rendu ma di-
« gnité... »

Il parle, et quand son maître, reconnaissant la niaiserie de ses papillons jaunes, se frappe le front et se dit à lui-même, à part :

« Imbécile!... »

Amédée réplique :

« Vous n'avez pas le droit de m'appeler imbécile!... Je ne
« suis plus à vous!... »

Cependant il reste et l'on double ses gages; il n'y comprend rien; mais il proposerait un peu plus, de briser, pour faire plaisir à son maître, toutes les pendules de sa maison (1).

(1) Dans le gai et spirituel répertoire du théâtre du Palais-Royal, il y a une pièce qui nous a toujours paru déplacée à ce théâtre, parce

Un quiproquo relatif à deux personnes a souvent été le sujet de quelques scènes comiques et réussies; par exemple, dans les *Méprises de Lambinet* (1865, Variétés), pièce fort gaie, pour laquelle il faut admettre dès l'abord le monde singulier où se passent de pareils faits, monde digne de celui de P. de Kock, de joyeuse mémoire. Lambinet, petit rentier, attend le même jour un gendre et un domestique. Il prend l'un pour l'autre. Joseph a bon style, il est mieux et plus digne que Lambinet, que des tendances innées poussent à faire le ménage; il est suffisant, profite des prévenances faites au gendre, et des mots à double entente ne font que prolonger l'erreur : Le beau-père lui dit :

« Vous me plaisez... il faudra par exemple plaire à ma « fille... je vous ménagerai toutes facilités !... Je fermerai les « yeux sur certaines familiarités... Vous verrez mon notaire « pour les questions d'argent... Neuf mois à Paris, trois « mois à la mer, voilà notre existence... Vie commune et « prévenances... Si le piano ne vous va pas... on y renon- « cera. »

que sa donnée, son comique hors ligne, sa supériorité sur tant d'autres pièces excellentes la rendent digne d'une scène plus élevée, parce que c'est de la bonne et vraie comédie dans toute l'acception du mot. Cette pièce est *le Plus Heureux des trois.*

Elle contient le rôle de Krampach : chacun se rappelle ce type de Jocrisse naïf et madré en même temps, se battant avec un hanneton qui s'est logé dans sa culotte, à tu et à toi avec son maître qu'il regarde comme son égal, assez roué pour avoir su fort bien tirer parti de la situation de sa fiancée qui avait fait « une faute » et empocher une dot plus forte, assez philosophe en même temps pour accepter la situation de mari trompé dès l'instant qu'il a réparé la faute d'un autre en épousant.

Joseph reste ébahi devant tant d'égards, et sa stupéfaction s'accroît quand, pour aller en promenade, Lambinet lui dit offrir le bras à Mme Lambinet.

Le gendre arrive alors; Lambinet le trouve en train de réparer un accident; il a cassé une carafe en se retournant. Le nouveau venu semble maladroit et Lambinet ne veut guère l'accueillir, cependant il le recevra à l'essai. Gustave Bricard, qui se pose en gendre futur, trouve le mot risqué; mais il reconnaît qu'on le prend pour un domestique, et voulant être énormément plus amusant que Lambinet qu'il juge être un énorme farceur, il va se déguiser avec une vieille livrée splendide. Puis il fait une déclaration à Marguerite, la fille de Lambinet qui jette les hauts cris. L'ami qui devait présenter Bricard survient, tout s'explique et la jeune fille s'écrie :

« Ah! maman, moi qui avais commencé à aimer le do-
« mestique! »

Citons encore le rôle de Saturnin, dans l'*Infortunée Caroline* (Variétés, 1863); c'est un mélange de Jocrisse, de Ruy-Blas et de Martin, le valet de chambre; bête, frotté de littérature, il est amoureux fou de sa maîtresse, Mme Jubinet, épouse de M. Jubinet, confiseur à Orléans. Il ne se promène jamais sans avoir sous le bras les *Cœurs de fer*, roman bien noir de M. de Montépin, et il en applique les passages les plus sombres aux événements ordinaires les plus simples de la famille dans laquelle

il sert. Les théories sociales, les romans et l'amour lui ont détraqué la cervelle; quand on l'appelle « imbécile, » ah! répond-il, vous pouvez m'insul-« ter, vous avez de l'or! » Il reproche à M. Portenville, ancien restaurateur, d'avoir marié sa fille à Jubinet :

« SATURNIN. — La société est ainsi faite... vous aviez une « fille... vous l'avez unie à un confiseur d'Orléans (Loiret). « — Cet homme avait de l'or, vous avez jeté votre fille dans « ses bras... La société appelle ça le mariage!... moi, je veux « bien! »

Il rappelle à son interlocuteur le temps où il servait à dîner à ses clients :

« Une dernière question et je retourne à la boutique. « Monsieur Portenville, quand vous étiez dans la nourriture, « que donniez-vous aux clients affamés?... ne cherchez « pas... je vais vous le dire : Potage, trois plats au choix, « dessert... Vous remplaciez un plat par une demi-dou-« zaine...; M. Portenville! par quoi remplacerez-vous le « bonheur de votre enfant?

Pour ce Jocrisse socialiste, Jubinet est un monstre cousu d'or, torturant sa femme, tandis que le pauvre Jubinet, à la veille de faire faillite, a épousé une petite fille romanesque, qui se croit méconnue. Saturnin circule dans l'action, insinuant à tous les personnages ses médisances bourrées de lambeaux de roman tirés des *Cœurs de fer;* il croit à la fatalité menaçant son maître et prononce majestueusement le mot « anankè! » Il finit par persuader aux Portenville que Jubinet veut assassiner sa femme;

il l'a suivi, observé; Jubinet est sorti le soir en se frappant le front, il s'est arrêté devant un pharmacien, pour y acheter du poison; tandis qu'au contraire, le malheureux Jubinet, ruiné, pensait à se tuer, et avec son dernier billet de 1,000 francs achetait un bijou pour Caroline.

Il est juste de dire que si Saturnin est bête; il a bon cœur; il sanglote en protestant de son affection pour Jubinet et met à ses pieds sa fortune entière, c'est-à-dire les dix volumes des *Cœurs de fer*.

Plus qu'un autre, ce rôle de Saturnin, « amoureux de sa bourgeoise, » a subi l'influence du roman moderne et de certains types exagérés, en un mot de *Ruy-Blas* et de *Martin*. Nous avons analysé Ruy-Blas, et nous n'avons pas à nous préoccuper de Martin, bien que ce personnage ait été mis à la scène, mais on peut se souvenir de deux chapitres de ce dernier roman, où le fidèle Martin, faisant le lit de sa maîtresse, se pâmait d'aise à voir sur les draps l'empreinte de son corps, et manquait de s'évanouir sur le palier d'un escalier en attachant des chaussons de bal à ses jolis pieds.

*

Quant au valet dévoué, le type s'en trouverait, par excellence, si nous nous occupions du drame, dans *Lazare le Pâtre*, dont le succès se maintint pendant plus de vingt années. Dans cette pièce Lazare, au milieu des conspirations, des scélérat-

tesses de deux familles ennemies (les Sforza et les Visconti, si nous ne nous trompons point) tient pendant vingt ans un rôle qui eût, il est vrai, beaucoup plus coûté à une soubrette qu'à un valet, mais enfin un rôle bien méritoire; pour surveiller les ennemis du jeune orphelin miraculeusement sauvé qu'il protége, Lazare se condamne à un mutisme de vingt années; il ne reprend la parole que pour crier aux sentinelles du traître le mot d'ordre dont l'*absence* doit servir de *signal* à la perte de l'orphelin.

Plus près de nous, un autre drame, *Prière des Naufragés*, qui obtint à l'Ambigu, en 1853, un succès mérité, offrait le caractère de Barabas, serviteur du marquis de Lascours; ce dernier, capitaine de navire, voyait son équipage se révolter; il était mis à la mer dans une barque avec sa femme et sa fille, au milieu des courants du Pôle nord. Barabas se jetait à la nage pour les suivre, les aidait à vivre sur les glaçons de la banquise, et quand la débâcle, entraînant ses victimes, ne laissait échapper que la fille du marquis, ballottée sur un glaçon, on était bien sûr que Barabas, repêché d'une manière ou d'une autre, se trouverait là vingt années plus tard (délai ordinaire du châtiment des traîtres) pour protéger sa petite maîtresse grandie et faire reconnaître ses droits.

G. Sand a, dans plusieurs pièces, comme nous l'avons déjà dit, cherché à réhabiliter le petit monde; bien avant le *Marquis de Villemer*, lors

du remaniement pour la scène du roman de *Mauprat*, le Taupier Marcasse, à partir du IVme acte, était devenu une sorte de serviteur militaire accompagnant Bernard en Amérique; il lui tient tête, discute et moralise, bien que dans son dévouement il veuille se tuer, s'il le faut, avec son maître. C'est déjà, comme le Peyraque du *Marquis de Villemer*, le serviteur prêchant et se posant, comme idées morales, plus haut ou du moins au même niveau que ceux qu'il sert.

Noël, de *la Joie fait peur* (Th.-Français, 1854), réalise le type le plus parfait du valet dévoué dans le théâtre contemporain et peut-être même dans tout le répertoire. Impossible de créer un caractère plus sympathique, plus délicat, plus adroit; pour servir, non les intérêts matériels de la famille où il a vieilli, mais pour servir des affections, pour ne pas heurter les sentiments les plus respectables, Noël étale des trésors d'esprit et de cœur.

Mme Des Aubiers croit son fils Adrien mort dans un naufrage; Blanche, sœur d'Adrien, Mathilde sa fiancée, Noël, tout le monde regarde le malheur comme certain.

Adrien reparaît subitement; comment annoncer à chacun cette nouvelle inespérée? Comment ne pas tuer de joie Mme Des Aubiers? Toute la pièce, admirablement conduite, réside dans les appréciations délicates des affections diverses mises en œuvre. Qui mène les événements? qui juge le moment opportun où un mot, un geste, doivent éveiller l'esprit

et commencer à guérir une douleur ? C'est Noël, et il s'acquitte de son emploi avec un tact, un jugement, une sensibilité que le répertoire ne nous a pas habitués à trouver chez les valets.

L'auteur paraît avoir ciselé avec amour le rôle de Noël, supérieur aux autres comme bon sens, intelligence et aussi comme critique juste et gaie; quand il est content, il dit des malices; c'est sa manière de danser à ce vieux serviteur contrefait; il sait au besoin gronder, et mène de front la guérison de la douleur de la mère avec le mariage projeté de la fille; tout cela avec un peu de l'esprit de Figaro et avec, en plus, une bonhomie, une probité native qui le rendent au moins l'égal du Figaro de la *Mère coupable*, et certainement supérieur encore aux grands sentiments un peu guindés du Peyraque du *Marquis de Villemer*.

Dans toutes les pièces ci-dessus, il n'y a pas, nous l'avons remarqué, de types tout à fait nouveaux; quelques rôles sont mis en œuvre avec un grand esprit, ou avec une fine habileté, mais il y a peu d'invention proprement dite. En interrogeant nos souvenirs, nous ne trouvons guère que deux pièces où le valet ait subi une modification réellement originale; ces deux pièces sont :

Le *Gendre de M. Pommier* (Pal. Royal, 1855).

Les *Vivacités du capitaine Tic* (Vaudeville, 1861).

*

Le *Gendre de M. Pommier* était éclos à la suite du *Gendre de M. Poirier ;* ce n'était pas cependant une réelle parodie, c'était plutôt ce qu'on appelle « une pièce à côté, » et dans laquelle quelques circonstances analogues à celles du modèle étaient systématiquement tournées en charge. Le père Pommier était un ancien carrossier, abonné à la Comédie-Française.

Sa marotte était que sa fille fût marquise. Pour ce faire, il fallait un marquis; mais celui que le père Pommier avait en ce moment sous la main avait refusé la fille d'un croquant, en disant qu'il voulait au moins épouser une comtesse. Il y avait un moyen, c'était de trouver un comte qui épousât la fille et qui ne fût pas de longue durée. Pommier avait cru déterrer ce Phénix des gendres dans le comte de Veau Piqué, son débiteur, fourré à Clichy, atteint d'une phthisie aiguë, et qui certes ne ferait qu'un saut de la mairie au cimetière. Mais le comte de Veau Piqué n'était qu'un faux malade; le lendemain de la noce, Pommier se trouve avoir sur les bras un gendre robuste, aimé de sa fille, et sur les pas duquel il accumule vainement les persécutions, les traquenards et les poisons les plus perfides. Dans cette chasse au gendre, Pommier avait un aide,

c'était son domestique, Dunois, dont les fonctions sont établies par les fragments de dialogue qui suivent.

Au moment de quitter la cellule de Clichy, où l'on a signé le contrat, Pommier se trouve seul avec Dunois; au lieu de sortir, Pommier place la main sur l'épaule de son domestique :

« Dunois. — Eh bien! nous ne partons pas?
« Pommier. — Silence, Dunois... je vous supprime la parole, « à moins que ce ne soit pour me répondre.
« Dunois. — Mais, monsieur...
« Pommier. — Toute initiative vous est interdite... Je suis « abonné au Théâtre-Français...
« Dunois. — Ah! tiens!...
« Pommier. — Oui! l'habitude des tragédies m'a donné « une idée... Pas de geste dubitatif, Dunois... Cette idée la « voici... A l'instar d'Hippolyte et d'Agamemnon, qui se « donnent le chic d'avoir toujours deux oreilles toutes prêtes « pour écouter leurs calembredaines, j'ai voulu, moi aussi, « me payer un confident...
« Dunois. — Un confident?...
« Pommier. — Qui n'aurait d'autre occupation que d'ouïr « les paroles que je rédige... Tu t'es trouvé sous ma main, je « t'ai choisi; tu as douze cents francs par an pour cela... Pas « de geste qui semblerait dire que ce n'est pas assez payé... « Donc... vous êtes mon confident... écoutez-moi!
« Dunois. — Je vous écoute. »

Dès ce moment, Pommier ne se permet aucune réflexion à part, il ne récite aucun monologue; a-t-il quelque chose à dire, vite, il appelle Dunois, qui l'écoute. Ils changent parfois de côté « comme à la comédie française. » Dunois n'interrompt son maître que de loin en loin, par quelques gestes ex-

pressifs, par quelques mots bien sentis, comme tout bon confident tragique doit le faire.

Le rôle de Dunois est une fine et plaisante caricature des rôles de confidents dans la tragédie classique; il prend leurs mouvements, leurs courtes interjections; il soupire, lève les bras, et s'écrie : « Que voulez-vous dire ! — Ah ! ciel. — Hélas ! — Seigneur ! que dites-vous ? »

Parfois il émaille son rôle de vers classiques qu'il adapte à la situation, car ce Jocrisse dramatique a pris goût aussi à la Comédie-Française. Lorsque Pommier s'aperçoit que sa fille aime son mari, il veut aller la supplier; Dunois alors déclame :

Allez, Seigneur, allez vous jeter à ses pieds...
Allez, en lui jurant que votre âme l'adore,
A de nouveaux mépris l'encourager encore.

Mais Pommier l'a pris pour obéir à toutes ses volontés; il a sous la main une ancienne maîtresse de son gendre, qui peut contrecarrer ses projets, Dunois l'épousera : ses interjections tragiques ne serviront de rien :

« Pommier. — Avant quinze jours tu l'épouseras !
« Dunois. — Mais, Seigneur !...
« Pommier. — Pas de réflexions... je t'ai pris pour tout « faire... »

Pommier ajoute que la future ayant, comme Dunois, « de l'œil, du cheveu et de la dent, » les époux ne doivent rien dire, et comme Dunois semble

cependant résister, Pommier le fait partir à cheval, en postillon, sur la route de Bade.

L'idée réellement comique du valet confident tombait à la fin dans la plaisanterie triviale, mais il y avait là un caractère heureusement trouvé et le mélange du langage burlesque avec les pompeuses interjections et les mouvements majestueux de la tragédie formait un élément de rire inévitable.

*

Les *Vivacités du capitaine Tic* appartiennent à un genre de comédie plus fin. Horace Tic, capitaine de cavalerie, héros de Crimée, d'Italie et de Chine, est un excellent homme, bon, brave, sensible, amoureux fou d'une charmante cousine. Mais il a un défaut, il a une jambe! « ... une « jambe droite qui s'enlève toute seule, comme « une soupe au lait. » Et alors la jambe lancée, avec le pied au bout, attrape toujours quelqu'un. Horace distribue ainsi durant la pièce ses coups de pied dans le... dos de ceux avec lesquels il a quelque discussion; il n'épargne même pas le tuteur de sa cousine, celui dont dépend son mariage. Le coup de pied lancé, Horace regrette toujours sa vivacité, mais le mal est fait, et si le coup reçu par le tuteur, notaire de la famille, n'empêche pas celui-ci de faire le cavalier seul à la pastourelle comme si de rien n'était, il amène une complication nouvelle dans une autre circonstance.

Horace a pour domestique, pour brosseur, un brave soldat, Bernard, qui lui a sauvé la vie à Montebello; Bernard ne quittera jamais son maître; installé avec lui chez la tante d'Horace, il reçoit de ce dernier l'avis d'être aimable, et de trouver tout charmant.

La cousine Lucile est courtisée par une sorte de niais, qui s'occupe de statistique, et a su calculer combien il était passé de veuves sur le Pont-Neuf pendant l'année 1860. Horace déclare avec franchise qu'il trouve le prétendant absurde, et que le premier venu sera de son avis. Le premier venu, c'est Bernard qui entre; on le questionne, et le malheureux brosseur, ignorant l'état du cœur de son maître et obéissant à la consigne, trouve le statisticien, comme tout le reste : « charmant! charmant! » Le capitaine, furieux, sort avec lui et on entend un cri dans la coulisse :

« Horace (rentrant). — Sapristi! je crois que je lui ai lan-
« cé.., un coup de pied! ça m'a échappé... et... ah! je n'ai
« pas été maître de moi... ah! je suis fâché de cela! mon
« vieux Bernard! un ami, un soldat qui m'a sauvé!

« Bernard (très-ému). — Ah! capitaine...

« Horace. — Voyons, Bernard! mon vieux Bernard!

« Bernard. — Ah! capitaine. (Il s'essuie les yeux.)

« Horace. — Il pleure!

« Bernard. — Oui! c'est de rage... je ne suis pas habitué
« à recevoir ça!... Il fallait me tuer plutôt.

« Horace. — J'ai eu tort, là, je le regrette... es-tu content?

« Bernard. — Non, mon capitaine.

« Horace. — Alors que veux-tu? Tu n'espères pas pour-
« tant que je te fasse des excuses?

« Bernard. — Oh! non, mon capitaine.

« Horace. — Eh bien! alors, je ne vois pas...
« Bernard. — Mettez-vous à ma place...
« Horace. — Ah! je comprends! tu veux un coup de sabre!
« Bernard. — Dame! si c'était un effet de votre bonté.
« Horace. — ..... Voyons, ça te ferait donc bien plaisir.
« Bernard. — Dame! je ne peux pas rester avec ça dans « mon sac.
« Horace. — Eh bien! allons-y.
« Bernard. — ..... Oh! capitaine, vous êtes bon! bon, « comme le pain. »

Bernard reçoit un coup de sabre léger, sans seulement penser à parer, tant il est fier et heureux de l'honneur que lui accorde son capitaine. C'est certainement une idée neuve et délicate que ce caractère de Bernard, adorant son maître et auquel le sentiment militaire fait désirer un coup de sabre; il y a loin de là au soufflet empoché gaiement par Figaro.

Le caractère de Bernard se complète plus tard; il est honnête et refuse l'argent que lui offre le tuteur pour donner sur son maître de mauvais renseignements. Son rôle après le Ier acte n'est plus qu'épisodique et sert peu à l'action, mais il n'en est pas moins un type curieux à la scène, le plus nouveau parmi les valets, une sorte de Figaro militaire, ennobli par la délicatesse de ses sentiments, et dont le modèle n'avait jamais, que je sache, paru au théâtre.

*

Les scènes de second ordre se sont aussi beaucoup servies, pour faire rire, des aubergistes et des gar-

çons de café; ces derniers surtout sont devenus de véritables queues-rouges, des pitres de tréteaux, recevant des coups et promenant au travers de quelques scènes leurs physionomies effarées et grotesques.

Au premier rang se place le rôle de Joseph, dans les *Marquises de la Fourchette* (Vaudeville, 1854). Nous ne citerons que cet exemple; il y aurait mille personnages analogues à choisir. Bien différent de Bernard du capitaine Tic, Joseph réplique en souriant aux coups de pied qu'il reçoit :

— « Monsieur a sonné? »

Le rôle est, au reste, amusant. Les efforts de Joseph, pour faire manger un turbot qui menace de partir tout seul, les appréciations qu'il porte sur les clients d'après les menus commandés, son thermomètre des amours, dont les huîtres d'Ostende, les huîtres ordinaires et les moules marquent les échelons successifs, donnent lieu à quelques situations comiques.

*

Mais c'est surtout comme moyen d'introduction que les valets, ou plutôt les domestiques, car de nos jours on n'a plus de valets, ont réussi dans le théâtre contemporain. On a trouvé ainsi un système simple, commode, gai, mais trop employé, de commencer une pièce et d'en indiquer les personnages; c'est le chœur antique dégringolé dans l'office; et par cette

tendance éternelle qui porte l'esprit humain à frapper le grand avec le petit, le monde portant livrée est devenu fabrique de satires contre les maîtres. C'est presque le seul point de vue, au reste, sous lequel on puisse considérer les valets modernes.

On emploie les domestiques, non-seulement au Ier acte, mais au commencement de tous les autres actes indifféremment; c'est un procédé presque toujours certain de provoquer le rire, et les auteurs s'en servent avec un succès qui doit les encourager à ne pas s'arrêter en si beau chemin. Parfois quelques pièces n'ont été sauvées que par une scène de ce genre, ou par le rôle gai d'un domestique traversant l'intrigue.

On se souvient du commencement du IIme acte de *Mlle de la Seiglière*, et de la scène entre le vieux marquis et son ancien domestique Jasmin; si le maître a conservé les idées, les manières et les prétentions de l'ancien régime, Jasmin a appris les roueries des valets du vieux répertoire; il sait que si son maître lui pince l'oreille, il y trouvera profit, et profit doublé pour son mot flatteur, quand il compare le mollet du marquis à du « bronze coulé dans un bas de soie. »

Les *Faux Bonshommes* s'ouvrent par une scène qui est comme l'argument de la pièce; au moyen d'un album oublié par un artiste, les domestiques passent en revue tous les personnages qui défileront devant les yeux; ils les expliquent, les détaillent et les posent; on dirait que l'auteur, sûr qu'il est de

son succès, se prive volontairement des moyens de surprise que lui réserverait l'imprévu. La scène est au reste vive et nettement enlevée.

Le procédé du domestique a aussi servi à M. E. Augier, pour commencer *Maître Guérin;* là, c'est une sorte de niais en livrée, électeur, qui n'osera jamais, par respect, donner sa voix au candidat qui la lui demande.

Le *Voyage de M. Perrichon* présente, au commencement du IIIme acte, une excellente scène d'intérieur bourgeois. Jean, domestique de M. Perrichon, lit dans un fauteuil la lettre que son maître vient de lui envoyer pour lui donner ses ordres, lui indiquer le menu de son dîner, et l'avertir de son retour pour le jour même. Perrichon arrive. A l'acte précédent, Perrichon, sauvé d'un glacier par un des prétendants à la main de sa fille, a pris son sauveur en grippe; ce que voyant, le rival du premier prétendant s'est laissé choir dans une crevasse inoffensive pour donner à Perrichon la gloire facile de l'arracher à la mort, qui ne le menaçait nullement; par suite d'un égoïsme naturel et vaniteux, Perrichon préfère de beaucoup celui qu'il a sauvé et qui lui doit tout, à l'autre qui l'a sauvé et auquel il doit tout; aussi se dispose-t-il à donner sa fille au premier. Mais, encore tout gonflé de la gloire de son haut fait, il dit à son domestique :

« Ah! tu ne sais pas? J'ai sauvé un homme!
« JEAN, *incrédule.* — Monsieur!... Allons donc!... »

Ce mot était peu de chose, mais il provoquait immédiatement le rire; l'observation était fine; il n'y a pas de grand homme, a-t-on dit, pour son valet de chambre, — il y a encore bien moins de vrais dévouements pour les domestiques qui vivent dans l'intimité des gros égoïsmes bourgeois, de ces natures vaniteuses, dont l'auteur de Perrichon a donné au théâtre de si fines et si mordantes caricatures.

Toutes les scènes dans lesquelles défile le monde à livrée n'ont pas toujours au fond cette petite portée morale, parfois elles ne sont qu'un amusant tableau servant à engager la pièce, sans viser à corriger un vice et sans vouloir expliquer d'avance ce qui va être joué. Parfois ces scènes sont détestables, mais par une propriété mystérieuse elles réussissent presque toujours. Quand le valet est bafoué, on rit de lui; quand le maître est ridicule, on rit de même avec une parfaite impartialité. C'est aussi sans doute à ce goût des valets sur la scène (1) qu'il faut attribuer l'immense succès des nombreuses pièces sur Jocrisse, qui conduisent ce héros de la niaiserie depuis le berceau jusqu'à la tombe.

Nous ne pouvons terminer sans parler ici de l'introduction d'un drame qui eût fait à la scène un

(1) L'amusante petite comédie des *Sonnettes*, aux Variétés, montre un excellent type de domestique grand style, benêt, bon époux et d'une suffisance ridicule. Il n'a dans cet acte aucun contact avec ses maîtres, et n'est mêlé à aucune action. Mais ce rôle de domestique, joué avec succès, prouve la vérité de ce que nous avançons à propos du goût du public pour les domestiques en scène.

grand effet. Cette introduction, coupée en deux parties par un dialogue épisodique de personnages plus importants, se passait entre laquais; elle avait, outre sa puissance, l'attrait de la nouveauté; elle ne présentait plus la domesticité sous un aspect ou dévoué ou comique; elle en faisait le résumé des passions d'une époque désastreuse; la valetaille s'attaquait à la figure autocratique la plus vigoureuse du siècle, et assistait de loin à la ruine du colosse militaire du premier empire; voici cette scène, non en entier, mais en partie :

(Sur une terrasse dominant de loin la Malmaison, des valets attendant leurs maîtres causent des événements.)

« 1er LAQUAIS. — Maintenant, je vas vous en dire un autre « qui a été fait il y a un an, en 1814, à propos de la prise « de Mâcon. On disait comme ça que, si la ville de Mâcon « n'avait pas pu tenir, c'était parce que à des pièces de vingt- « quatre on n'avait pu opposer que des pièces de vin. (*On « rit.*)

« 2e LAQUAIS. — Ces satanés Parisiens, sont-ils spirituels, « ils rient de tout!

. . . . . .

« 4e LAQUAIS, *regardant du côté de la Malmaison.* — « Comme c'est triste, ces lueurs qui montent et qui des- « cendent dans ce grand château noir. Tiens, vois donc, on « dirait une étoile qui file... . . .

« 2e LAQUAIS. — C'est que c'est un peu ça...

. . . . . .

« 1er LAQUAIS. — Et, dis-moi, la chambre qu'il habite, à « cette heure, où est-elle ?

. . . . . .

« 1er LAQUAIS. — Alors cette ombre qui passe et repasse « devant les rideaux ?

« 2e LAQUAIS. — C'est la sienne.

« 3e LAQUAIS. — Comme elle est grande! (*Après un temps*). « Ah! elle diminue.

« 2e LAQUAIS. — C'est qu'il se rapproche de la fenêtre.

« 4e LAQUAIS. — Il l'ouvre. (*Tous se découvrent et reculent.*)

« 3e LAQUAIS. — Sommes-nous bêtes.

« 5e LAQUAIS, *naïvement.* — Au fait, puisqu'il n'est plus « rien.

. . . . . .

« 3e LAQUAIS, *philosophiquement.* — Ah ! il a eu son temps.

« 2e LAQUAIS. — ... Il faut bien que nos maîtres puissent « jouir en paix de tout ce qu'il leur a donné... il faut qu'ils « se mettent bien avec les autres... le mien y a déjà travaillé.

« 3e LAQUAIS. — Qu'est-ce qu'il a fait ?

« 2e LAQUAIS, *avec orgueil.* — Des vers pour le roi de « Prusse. C'est un académicien.

. . . . . .

« 3e LAQUAIS. — Le mien a fait mieux : il a brûlé un aigle « vivant !

« 2e LAQUAIS. — C'était hardi !

« 3e LAQUAIS. — Oh ! il était dans sa cage.

. . . . . .

« 4e LAQUAIS. — C'est égal, ça me fait de la peine qu'il « s'en aille.

« 2e LAQUAIS. — Bah !

« 4e LAQUAIS. — Ah ! je vas vous dire : ça vient de ce « qu'un jour il s'est arrêté chez nous. Nous avons même « gardé son verre.

« 3e LAQUAIS, *riant.* — Champenois ! va !

« 4e LAQUAIS. — Ah ! écoutez donc, après tout, nous ne « sommes que des valets ; nous ne sommes pas forcés d'être « aussi ingrats que nos maîtres. »

. . . . . .

Nous doutons que jamais, au théâtre, les valets, réunis en grand nombre, au lever du rideau, aient servi à écrire une scène plus colorée ,plus caractéristique, plus respectueuse, en sommeet par réflexion, pour une grande infortune, que cette première scène de *Malheur aux vaincus.* L'auteur, M. Th. Barrière, est un moraliste sévère, à la plaisanterie acé-

rée, et nulle part plus qu'ici, il n'a eu beau jeu à fouetter au travers des laquais la défection des maîtres. Cette pièce n'a pu être représentée. Quelles étaient les scènes dont la censure craignit l'effet? Cette première scène des laquais était-elle au nombre de celles condamnées? Nous ne savons, et la préface de l'auteur ne s'explique à ce propos que d'une manière générale; en tous cas, il nous semble que ces premières pages, au fond pleines d'indignation, n'étaient pas faites pour rapetisser la figure du premier empereur.

*

Nous aurions pu faire rentrer dans le cadre des valets au théâtre les confidents tragiques. Mais y a-t-il des confidents tragiques? Toutes les tragédies ne contiennent-elles pas plutôt le même confident? La seule différence consiste dans une tirade en plus ou en moins.

Pour trouver un type de confident qui ait un caractère saillant il faut arriver au drame moderne. Gubetta, par exemple, le vieux complice de *Lucrèce Borgia*, le confident pour tout faire, espion, empoisonneur, serait le type de ces valets tournés au sombre dont les profils accentués ont fait pâlir étrangement les doux et placides raisonneurs de la pompe classique.

Triboulet aussi est, si l'on veut, un valet (1832). Venu avant Ruy-Blas, ce fou, insultant et cynique d'abord, renferme dans son cœur les plus vives ardeurs de l'affection paternelle. A un certain point de vue, Ruy-Blas et Triboulet personnifieraient, le premier l'amour, le second la famille, en lutte avec le monde et la fortune. Mais Triboulet ne peut passer pour un valet; dès le IIIme acte, le père absorbe le fou. Avant cette péripétie dramatique il est même moins qu'un valet, c'est un esclave, car, sauf dans l'antiquité, nul souverain n'eût pu dire comme François Ier :

> ..... *Mon bouffon! mon fou! mon Triboulet!*
> *Ton père! il est à moi! j'en fais ce qui me plaît!*

Symbole des classes déshéritées, monstre au physique en plus, Triboulet a de grandes passions, et le plus beau rôle du drame est au père. C'est aussi ce rôle, le plus méprisé dans le milieu où il s'agite, qui se dressera contre la royauté et ira jusqu'à tenter de supprimer le roi dans un coupe-gorge :

> . . . . . .
> *Ceci est un bouffon, et ceci c'est un roi!*
> *Et quel roi! le premier de tous! le roi suprême!*
> *Le voilà sous mes pieds, je le tiens,...*
> . . . . . .
> *A l'eau, François Premier!...*

Moment du plus poignant intérêt pour des spectateurs qui ne sauraient pas l'histoire de France.

A part son caractère paternel, même en ne le considérant que dans les deux premiers actes du drame, nous le répétons, Triboulet est un enfant gâté, auquel on laisse tout dire, mais ce n'est pas un valet.

Nous ferions une observation analogue pour L'Angely de *Marion de Lorme*, confident sinistre : Je suis, dit-il,

> . . . . . *Bouffon du roi.*
> . . . . . .
> *Prenez garde, messieurs, le ministre est puissant;*
> *C'est un large faucheur qui verse à flots de sang;*
> *Et puis il couvre tout de sa soutane rouge*
> *Et tout est dit.* . . . . . .

Non, Triboulet, Gubetta, L'Angely, ne sont pas des valets, et les considérât-on comme tels, leur étude ferait sortir ces pages du cadre de la comédie.

Nous croyons de même inutile de parler du valet dans la féerie moderne; il n'est que la répétition du niais des vieux mélodrames. Il varie peu ou point : Bon serviteur, dévoué, suffisamment bête, suffisamment amoureux, il est destiné à supporter la contrepartie des événements qu'il traverse à la suite du prince; c'est sur lui que la mauvaise fée traditionnelle passe ses méchants caprices; il en est toujours ainsi, que les héros se promènent au travers des machines des *Pilules du Diable*, de la *Belle aux Cheveux d'or*, ou des trucs de *Peau*

d'âne et de la *Biche aux Bois*, plusieurs fois remis à neuf (1).

*

Des observations qui précèdent on peut conclure que, dans notre théâtre, le valet roué et organisateur, le descendant de Scapin a tout à fait disparu, et, malgré les vilains côtés de quelques types, la moralisation apparaît partout évidente. Mais en même temps il y a encore, malgré les exemples indiqués par nous, répugnance à traiter les valets sur un pied d'égalité avec leurs maîtres. Toutes les fois qu'il s'agit de services sérieux à rendre, de dévouement à ceux qu'il sert, on consent à accorder au valet les idées nécessaires à l'exercice de ce dévouement; mais on ne lui accorde, des idées ou priviléges de l'homme ordinaire, que les idées ou les priviléges absolument utiles à lui faire prouver ce

(1) Dans *le Tour du Monde* qui se joue pour la deux-centième fois et plus pendant qu'on imprime ces lignes, c'est encore la même chose, — car ici au lieu d'une féerie surnaturelle nous trouvons une féerie géographique; si Passepartout, le valet dévoué, ne ressent plus les contre-coups des obstacles suscités par un malin génie, il souffre des pièges tendus à son maître par un agent de police. Et ce maître arrive à ses fins, pourquoi? parce que sa montre, avec le secours du calcul des longitudes, lui fait gagner vingt-quatre heures.

Les fées remplacées par un policeman, le bon génie changé en rouage de chronomètre, n'est-ce pas bien caractéristique de l'esprit de notre temps, positif et amateur des sciences exactes.

même dévouement. Le plus souvent, quand on affuble les valets de sentiments appartenant aux autres hommes, comme par exemple ceux relatifs à l'ambition, à l'éducation, à l'amour, c'est en faisant d'eux des caricatures, des imitations d'anciens types, ou des rôles odieux à divers degrés.

FIN.

TABLE

INTRODUCTION. — Emploi des valets au théâtre. — Les vieux serviteurs légendaires. — Résumé des métamorphoses du type des valets. 1

I. — ANTIQUITÉ, MOYEN AGE, PRÉDÉCESSEURS DE MOLIÈRE. — Aristophane, *Les Grenouilles*. — Caricatures des dieux antiques. — Xanthias. . . 5
Plaute. — Les valets et la dignité paternelle. — *L'Asinaire*. — *Amphitryon*. — Sosie. — *Les Bacchis*. — Térence. — *L'Andrienne*. — Dave. 10
Disette des valets au moyen âge. — Pantagruel. — *Maître Pathelin*. — Agnelet et la ruse villageoise. 11
Scarron. — Jodelet. — *Le Maître valet*. — *Jodelet, duelliste*. 13
Cyrano de Bergerac. — *Le Pédant joué*. — Corbinelli. . . . 15
P. Corneille. — *Le Menteur*. — Cliton. 17
Racine. — *Les Plaideurs*. — L'Intimé. 18

II. — MOLIÈRE. — Origine de ses valets. — Ses servantes. — *Les Fourberies de Scapin*. — Les laquais aux galères sous Louis XIV. — Les châtiments corporels. — Cruauté des plaisanteries du temps. — Hiérarchie scénique des maîtres et des valets. — Scapin. — Les valets et la famille. — Valeur morale de Scapin. — *Amphitryon*. — *Les Précieuses ridicules*. — *L'Étourdi*. — *L'Avare*. — *Don Juan*, Sganarelle. — Sbrigani. — *M. de Pourceaugnac*. — Gravité des farces faites à ce dernier 21

III. — REGNARD. — Crispin. — *Le Légataire universel*. — Crispin amoureux. — Son origine. — Amélioration du type. — Que deviennent les vieux valets de Molière?. 33

IV. — LESAGE. — SES CONTEMPORAINS. — Méchanceté des valets de Lesage. — Leurs relations avec leurs maîtres. — *Crispin rival de son maître*. — *Turcaret*, Frontin. — Sa nature. 39

Les valets pâlissent au théâtre. — *L'Homme à bonnes fortunes.* — *Le Chevalier à la mode.* — *La Métromanie.* — *Le Dissipateur* 45
Le Méchant, de Gresset. 47

V. — MARIVAUX. — Honnêteté du type de ses valets. — *Les Jeux de l'amour et du hasard.* — Pasquin. — Son caractère. — Ses relations avec son maître. — Pasquin et Ruy-Blas. — Sylvia et son amour pour un valet supposé. 49

VI. — BEAUMARCHAIS. — SES IMITATEURS. — Figaro dans le *Barbier de Séville*, le *Mariage de Figaro* et la *Mère coupable.* — Son honnêteté. — Ses rapports avec son maître. — Sa supériorité dans son milieu. — L'usage que fait de lui l'auteur. — Moralisation complète du valet. 53
Succès du type de Figaro. — Ses imitations et ses suites. — *Les Premières armes de Figaro*. 60
La Mort de Figaro 62
Le Fils de Figaro. — *Les deux Figaros.* — Un Figaro déshonnête. 64

VII. — XIXe SIÈCLE. — SCRIBE. — BAYARD. — Les anciens mélodrames. — *La Citerne.* — *Le Pied de mouton.* — Lazarille 67
Scribe. — Son répertoire. — *Le Solliciteur.* — *Les Deux précepteurs.* — Ledru. — *L'Ours et le pacha.* — Tristapatte. *Frontin mari, garçon.* — *Les Huguenots.* — Marcel. — Jonas du *Prophète* 69
Bayard. — Genre de son talent. — *Philippe.* — Hardiesse de la situation. 74

VIII. — VICTOR HUGO. — BALZAC. — G. SAND. Derniers pas du valet. — Ruy-Blas, Quinola, Peyraque. . . . 77
Ruy-Blas. — Relations et origines du héros. — Sa grandeur voulue. — Sa situation bien près du grotesque. — Le valet roi d'Espagne. — Réflexions à propos des intentions de l'auteur. — Impossibilité de certaines situations. — Influences de *Ruy-Blas* sur quelques pièces modernes. 77
Les Ressources de Quinola. — Balzac et la location de la salle. — Sujet du drame. — Quinola. — Son dévouement. — Ses principes et sa gaieté. — Son rôle vis à vis du monde officiel à la cour de Philippe II. 88
Le Marquis de Villemer. — Milieu honnête dans lequel se passe le drame. — Importance de Peyraque. — Son rôle dans le roman et au théâtre. — Sa dignité. — Son égalité avec les autres personnages. — Note sur le roman de Flamarande — Désintéressement de Peyraque. 95

Derniers échelons dramatiques que pourraient gravir les valets. 102

IX. — RÉPERTOIRE CONTEMPORAIN. — Variétés des types de valets dans le répertoire contemporain. — Imitation des vieux types. — Influence du roman moderne. 103

Généralités. — *Les Portiers*, — *Les Domestiques*. 104

Divers. — 1° *Le Gendre de M. Poirier.* — Vatel. — *Les Parisiens de la décadence.* — *La Mariée du mardi-gras.* — *La Vertu de Célimène*. 107

2° *Un Garçon de chez Véry.* — *Le Chapeau d'un horloger.* — *Le Plus heureux des trois.* — *Les Méprises de Lambinet.* — *L'Infortunée Caroline*. 112

3° *Lazare le pâtre.* — *La Prière des naufragés.* — *Mauprat.* — *La Joie fait peur.* — Noël. 119

4° *Le Gendre de M. Pommier.* — Domestique et confident : Dunois. 123

Les Vivacités du capitaine Tic. — Bernard et Figaro. . . 126

Emploi sur les scènes secondaires des garçons de café et des aubergistes. — *Les Marquises de la fourchette*. 128

Les domestiques utilisés pour l'exposition des pièces ou le commencement des actes. — *Mlle de la Seiglière.* — *Les Faux bonshommes.* — *Maître Guérin.* — *Le Voyage de M. Perrichon.* — *Malheur aux vaincus*. 129

*

CONCLUSION. 135

Les confidents du drame. — Gubetta de *Lucrèce Borgia.* — Triboulet de *Le Roi s'amuse.* — L'Angely de *Marion Delorme.* 135

Les suivants de féerie. — *Le Tour du monde*. 137

*

Disparition du valet organisateur. — Usage que les auteurs font des derniers valets ou domestiques. 138

Achevé d'imprimer

LE PREMIER JUILLET MIL HUIT CENT SOIXANTE-QUINZE

PAR EUGÈNE HEUTTE & Cie

à Saint-Germain

POUR LUDOVIC CELLER

à Paris.

ÉTUDES DRAMATIQUES

LA GALANTERIE

AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER

PARIS
J. BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

M DCCC LXXV

ÉTUDES DRAMATIQUES.

* * *

LA GALANTERIE

AU THÉATRE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN.

Étude musicale, religieuse, historique, archéologique et pittoresque. Quelques morceaux sont inédits.

Librairie Hachette et Cie.
1 volume grand in-18. . . . . 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIÈRE

OU LE BALLET DU ROI.

Dansé par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.

Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de Molière et la musique de Lulli réduite pour piano

Librairie Hachette et Cie.
1 volume petit in-8, caractère elzevirien.. . . . . 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA ET LE BALLET DE LA REINE (1581

Etude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au xve siècle ; avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le xve siècle jusqu'à Lulli.

Librairie Didier et Cie.
1 volume in-18 jésus. 3 50

LES DÉCORS, LES COSTUMES ET LA MISE EN SCÈNE AU XVIIe SIÈCLE.

Librairie J. Baur.
1 volume in-12 carré, caractère elzevirien. . . . . 6 fr.

ÉTUDES DRAMATIQUES.

LES TYPES POPULAIRES AU THÉATRE.

LES VALETS AU THÉATRE.

Librairie J. Baur.
2 vol. in-12 carré, caractère elzevirien, chacun. . . . . 6 fr.

CONTES.

Librairie J. Baur.
1 vol. in-12 carré. . . . . 5 fr.

ÉTUDES DRAMATIQUES

* * *

LA GALANTERIE

AU THÉATRE

PAR

LUDOVIC CELLER

Louis Leclercq

PARIS
J. BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11

M DCCC LXXV

RMC

ÉDITION TIRÉE :

A 400 exemplaires sur papier vergé, à. . . . . 6 fr.

Numérotés et paraphés par l'auteur.

N° 213

PRÉFACE

Sous ce titre : La Galanterie, *nous ne voulons pas parler de l'amour simple, il faudrait analyser le théâtre entier, — ni de l'amour légendaire, vertueux et perpétuel, — ni de la folichonnerie où quelques théâtres vont chercher un succès malsain.*

Nous voulons nous occuper : des complications légères ou graves qui surviennent dans la vie fictive du théâtre lorsque la passion se satisfait au mépris des obligations imposées par la morale ou la loi, — des opinions émises à propos de ces complications, — en un mot de la façon dont la galanterie a été exposée, appréciée, soit en elle-même, soit dans ses résultats.

Tout cela forme un ensemble de faits sur lequel le répertoire contemporain a beaucoup insisté; ses idées sont intéressantes à comparer soit aux théories du monde, soit aux idées dramatiques du temps passé.

Les auteurs de nos jours sont très-discuteurs; *ils ne se contentent guère d'une intrigue; il faut une thèse à exposer, et, dans toute pièce, un personnage prend le rôle de frère prêcheur. Ce n'est pas que le sermon porte toujours sur un sujet neuf. L'adultère notamment est*

terriblement rebattu; mais le théâtre vit sur un petit nombre d'idées. Une ancienne tradition raconte qu'un empereur chinois, par des réductions successives, avait fait résumer en quelques volumes toutes les connaissances humaines. — Si l'on opérait pour le théâtre un travail analogue, on serait étonné du peu de variété que présentent les inventions dramatiques; les Atrides habillés à la moderne ne nous sembleraient pas déplacés; mêmes sujets durent depuis le classique Thespis; l'enveloppe extérieure seule change et c'est tout.

La discussion mise sur la scène a été cependant un élément nouveau introduit à notre époque; cette discussion est poussée si loin qu'il est impossible de ne pas voir le monde au travers du théâtre.

Les thèses les plus épineuses sont alors portées devant le public, mêlées au développement de la passion. L'art n'a rien à voir avec la morale, il est vrai; mais il est néanmoins étrange que les phénomènes souvent excessifs de la passion soient exposés dans des œuvres de discussion où cette passion cède la place au calcul de l'esprit. Il faudrait choisir entre ces deux partis :

— L'action, sans vouloir enseigner autre chose que ce qui résulte pour chacun de l'enchaînement des faits. — Le plaidoyer, froid comme une conférence. On ne peut que difficilement être à la fois poëte et prêcheur, artiste et professeur, et ce sont cependant ces deux éléments malaisés à concilier qu'on s'est souvent efforcé de réunir.

Les questions relatives à la passion ont envahi le théâtre, et cela devait être dans notre civilisation avancée; Cabanis et Bichat ne regardaient-ils pas l'amour comme la préoccupation presque inévitable des classes

riches et élevées, aussi bien par suite de leur oisiveté que par la libre expansion de facultés plus raffinées.

De là, à notre théâtre contemporain, bien des reproches d'immoralité. N'en a-t-il pas été toujours de même? — Si; et la lettre de Rousseau est là pour en faire foi; mais il ne faut pas exagérer l'indignation. Notre théâtre agite de gros problèmes relatifs à des questions délicates; il faut bien distinguer ce qui constitue l'immoralité d'une pièce: elle peut être immorale par le sujet, par le développement, par le dénoûment, par l'une de ces choses ou par leur opposition; le dénoûment surtout, qui est le dernier mot ou du moins paraît l'être, constitue pour bien des gens la sanction du drame; mais il faut soigneusement faire abstraction de ce dénoûment qui le plus souvent est imposé par la censure, par des causes diverses, surtout par les habitudes invétérées et mal raisonnées du public qui n'aime pas à aller dormir sur une catastrophe finale.

Où notre théâtre est plus dangereux, c'est dans les détails très-fins, très-habiles et très-séduisants qui, comme nous le verrons, entourent parfois la théorie des auteurs, et cependant le tout dans un style bien plus réservé d'expressions qu'au XVIII*e siècle et dans l'École romantique.*

On doit reprocher à notre théâtre des excès, mais il a produit de bien charmantes œuvres; il faut être juste et ne pas trop accuser notre temps. En somme, peut-être qu'aborder à la scène les questions sociales a été un grand tort, surtout en insistant sur des théories personnelles. Mais le théâtre est une tribune bien tentante, qui réunit l'influence du fait à celle de la parole; et on remarquera d'ailleurs que les auteurs les plus audacieux, les plus réformateurs, ont toujours exposé im-

partialement, dans un coin de leur œuvre, le pour et le contre de leur théorie; c'est bien souvent dans des rôles secondaires qu'il faut aller chercher la vérité, qu'obscurcissent les personnages plus en vue de l'action dramatique.

La Galanterie, féconde en calamités et toujours vivace dans la société, devait au reste préoccuper surtout les esprits, avec ses complications résultant du mariage et de l'éducation des enfants. — La maîtresse, l'adultère, la courtisane, tels qu'ils ont été exposés au théâtre dans leurs effets présents, ou dans leurs résultats à venir, voilà ce dont nous désirons nous occuper.

C'est principalement dans les œuvres représentées depuis environ vingt-cinq ans, à Paris, que nous chercherons des exemples; et ce sera exceptionnellement, et pour relier les idées du présent à celles du passé, que nous remonterons au delà. — C'est d'ailleurs surtout à notre époque que les questions que nous indiquons ont été portées au théâtre.

ÉTUDES DRAMATIQUES

LA GALANTERIE

AU THÉATRE

INTRODUCTION

DU STYLE DE LA GALANTERIE

DEPUIS CORNEILLE JUSQU'A NOS JOURS

Le dialogue galant au théâtre, depuis Corneille jusqu'à notre époque, s'est toujours fait remarquer par une certaine recherche dans la tournure des phrases, qui parfois est devenue de l'affectation.

En première ligne (nous croyons inutile de remonter aux finesses poétiques du XVIe siècle, aux compliments alambiqués de Ronsard ou de Cl. Marot) nous trouvons les expressions contournées des *Précieuses*, dont la plupart ont passé dans la langue ordinaire.

A la même école appartiennent les vers préten-

tieux des tragi-comédies telles que *Mirame*, et des héroï-comédies de Corneille, sans en excepter, bien entendu, *le Cid*, avec ses répliques scrupuleusement équilibrées entre Rodrigue et Chimène.

Le style maniéré de ce temps est tout vivace dans les rôles de femmes du *Menteur;* Clarisse, coquette achevée qui cherche à prendre un mari dans les promenades publiques, s'exprime parfois d'une façon si alambiquée qu'on a peine à comprendre ce qu'elle dit. Ce défaut, qui se présente plusieurs fois dans le dialogue, est surtout sensible dans la scène du balcon; Corneille a pour excuse qu'il faut égarer l'esprit des deux femmes et préparer, par l'obscurité même, à Dorante, le moyen de se retourner à la fin au milieu de ses mensonges, mais cette obscurité de langage est telle que lorsque Clarisse s'écrie à un moment :

Je ne sais plus moi-même, à mon tour, où j'en suis!

Le spectateur pourrait répondre : Je suis comme vous!

Pour faire disparaître ce langage contourné, il fallut les moqueries de Molière dans *les Précieuses ridicules*, et encore ne parvint-il que très-incomplétement à son but, mais il mit à la scène un lange plus simple et plus serré.

Y a-t-il rien de plus ferme et de plus franc que les paroles d'amour de Clitandre à Henriette dans *les Femmes Savantes?* — Y a-t-il rien de plus charmant que la scène de brouille et de raccommo-

dement entre Marianne et Valère dans *Tartuffe?*

Corneille, dans un style bien différent de celui du *Cid*, écrivit, vers la fin de sa vie, un chef-d'œuvre dans la déclaration de Psyché à l'Amour (*Psyché*, IIIe acte, scène III); lui-même, il est vrai, était dit-on en cause, et Psyché s'adressant à son amant ne faisait que traduire les sentiments que Corneille ressentait alors, quoique sexagénaire, pour Mlle Molière.

*

Célimène, du *Misanthrope*, a donné son nom à la coquette par excellence. Très-jeune (1), belle,

(1) A propos du rôle de Célimène, a-t-on remarqué l'exigence du public? Pour ce rôle comme pour certains autres renommés, il est presque impossible de le voir réaliser complétement à la scène. Est-ce à dire pour cela que les artistes qui interprètent ce personnage le jouent d'une façon insuffisante? Il n'en est rien très-souvent; le talent ne fait nullement défaut, mais on exige l'impossible.

Le rôle est complétement métamorphosé par la tradition, la critique, les exagérations des souvenirs, — ce n'est plus celui rêvé par l'auteur qui, probablement, ne le reconnaîtrait plus.

Voici Célimène, jeune femme de vingt ans, coquette, élégante et gracieuse, qu'en a-t-on fait? — Un monstre de rouerie, au courant de tous les manéges de la stratégie amoureuse; elle est affectée, et ne lance pas un mot sans l'appuyer par des sous-entendus, sans le souligner par des mièvreries; l'âge disparaît et jamais on ne pourrait croire aux vingt ans de Célimène, à ses vingt ans qui supposent un peu d'étourderie et moins d'affectation dans les manières et le langage. On est habitué d'ailleurs à voir Célimène sous les traits d'artistes auxquelles une longue expérience de la scène permet d'aborder les difficultés ajoutées au rôle.

Aussi, que par hasard une artiste de talent, jeune et belle (cela s'est vu), débute ou se risque dans un pareil rôle; elle y sera plus vraie, mais le public, la tête bourrée de traditions, la trouvera insuffisante; elle est trop jeune et pas assez maniérée.

En effet, chaque génération a ajouté au rôle une recherche de plus;

moqueuse, elle préfère un compliment, une toilette, au commerce d'un honnête homme et surtout elle n'admet pas qu'elle puisse s'engager avec personne. Si la réplique d'Arsinoé n'était dictée par la pruderie et la jalousie, la leçon qu'elle donne à Célimène serait la bienvenue. Le langage est ici ferme, concis, et, même dans la bouche de la coquette, aussi simple que lui permettent ses manéges. Elle aime Alceste, mais elle aime encore mieux le monde où elle brille; et elle laisse partir cet homme trop brusque dont le langage lui déplaît; combien, au reste, y a-t-il de femmes qui consentiraient de notre temps à suivre l'homme qu'elles aiment dans une campagne éloignée, même si cette campagne possédait une station de chemin de fer?

Molière nous fournirait encore d'autres exemples de coquettes dont la conduite et les façons jettent de singulières lumières sur les mœurs du bon vieux

et des traditions successives que les artistes expérimentées, trop expérimentées, y ont accumulées.

Il se passe au reste quelque chose d'analogue en musique. Que l'on représente *Don Juan*, de Mozart, par exemple, — le rôle de Don Juan est aperçu au travers des rêveries de certains critiques ou de certains fervents amateurs; les traditions des chanteurs, les hallucinations d'Hoffmann, les exagérations des souvenirs, les exégèses de tous les pays et de tous les temps, le mirage des années passées, tout se réunit pour rendre l'accès du rôle presque impossible à un chanteur moderne, et si l'un d'eux y réussit (cela s'est vu), le spectateur qu'il aura satisfait sera évidemment regardé dédaigneusement par les amateurs qui auront entendu les étoiles des générations précédentes.

Le personnage de Célimène présente un phénomène semblable, et nous pensons que si Molière revenait parmi nous il demanderait plus de naturel, d'ingénuité, et moins de science des planches aux artistes qui jouent ce rôle.

temps. Dorimène, du *Bourgeois Gentilhomme,* se laisse fort bien régaler et mener par Dorante pour plumer ce brave M. Jourdain, trop heureux en retour de pouvoir lui décocher à brûle-pourpoint le beau compliment qu'il a tant de peine à construire.

La coquetterie consistait alors à recevoir des *cadeaux*, c'est-à-dire des festins, et des concerts, toutes choses qui compromettraient gravement une fille de nos jours. Dans *les Précieuses ridicules* on envoie chercher les violons et l'on danse; les parents ne disaient donc rien? Loret est plein de récits de fêtes de nuit offertes à des belles qui ne s'en trouvaient nullement compromises. Dans *Pourceaugnac* encore, dans *le Sicilien*, on donne des sérénades, usages importés en France par les Italiens et les Espagnols.

*

On met au théâtre beaucoup de baronnes, même douteuses; mais on supporterait mal de notre temps la baronne de *Turcaret*, aux crochets de laquelle vit un chevalier peu scrupuleux (1) On n'admettrait guère mieux le langage trop pratique de Turcaret, qui a toujours à la bouche le mot argent et ne met pas la moindre réserve vis-à-vis de celle qu'il honore de sa caisse. De nos jours on évite d'aborder trop carrément le chapitre argent avec une femme... à la

(1) Que n'a-t-on pas dit, il y a peu de mois, à propos du personnage de *Monsieur Alphonse!* le rôle a choqué le public au plus haut point.

scène s'entend. Notre théâtre a de singulières délicatesses à côté de duretés aussi étranges.

Marivaux retrouva, après un siècle environ, le langage prétentieux dont se moqua Molière; *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, les *Fausses Confidences*, donnent un exemple de ce dialogue haché menu, vif, spirituel, étincelant comme les paillettes des amants qui le prononçaient, léger comme leur poudre. — C'est charmant quand le dialogue est vraiment spirituel, mais combien n'y a-t-il pas de scènes essoufflées, vides, se traînant lourdement et babillant on ne sait pourquoi.

*

Dans ses premiers drames, tels qu'*Eugénie* et *les Deux Amis*, le style de Beaumarchais se ressentit des tirades ampoulées et déclamatoires, assez fréquentes de son temps; mais dans la trilogie de Figaro, il écrivit simplement.

Son exemple fut suivi par la plupart des auteurs dramatiques qui firent représenter des œuvres au commencement de ce siècle, et pour trouver quelques traits saillants, il faut arriver aux exagérations voulues du *théâtre de Clara Gazul* et aux premières œuvres du romantisme.

Antony, *la Tour de Nesle* présentent un langage amoureux tout à fait à part, excessif, épileptique; on retrouve encore un écho de cette manière dans les derniers drames d'Al. Dumas père, par exemple

dans *la Reine Margot* et *le Chevalier de Maison-Rouge;* dans ces pièces les rôles de La Mole, de Maurice Linday et de leurs maîtresses sont d'une ardeur exagérée.

Les drames de Victor Hugo nous offriraient aussi des exemples analogues — *Ruy-Blas, Angelo* sont là pour le prouver. A côté de ces excès, dans *les Burgraves,* il y a des scènes d'amour charmantes, fraîches et naturelles entre Otto et sa fiancée.

A. de Musset et Octave Feuillet ont de nos jours voulu renouveler le système de Marivaux, le premier surtout. *Le Caprice* montre une galanterie fort vive que l'esprit et le jeu des acteurs font passer; il faut faire le thé adroitement, ajouter quelques gestes, « certains clignements d'yeux et soupirs affectés, » couper le dialogue en petits morceaux et suppléer par la pantomime à la pauvreté du scénario. Cependant A. de Musset serait charmant, si pour l'imiter nous n'avions pas vu se lever une nuée de proverbes médiocres; puis il a fait faire un pas en avant vers la galanterie hasardée, et la forme du langage, si elle est élégante, n'est pas toujours plus convenable que le fond n'est vertueux. Rien de plus crû que la proposition du caprice faite par M. de Chavigny à Mme Ernestine de Léri; le mariage y est traité lestement; si le dénouement est moral, l'action ne l'est guère; on ne prête pas son mari à corriger, surtout à une amie aussi délurée.

Mais *le Caprice* a été, selon nous, une pièce exceptionnellement immorale, à laquelle, comme nous

le disions plus haut, le jeu des acteurs et la finesse du dialogue donnent dans certaines parties un relief exagéré.

Dans la galanterie de la haute comédie, il y a eu progrès moral dans le langage et le sujet. Le style vif et spirituel s'est conservé, par exemple, dans *les Effrontés*, dans *Maître Guérin*, où le dialogue est aussi ferme que mordant, et parfois si étincelant que nous avons vu le public le suivre difficilement; ajoutons aussi, dans *le Post-Scriptum*, petit proverbe où l'auteur a resserré le cadre, sans diminuer l'esprit. Les scènes d'amour entre Célie et Horace, dans *l'Aventurière*, sont d'une fraîcheur ravissante et sont écrites dans une langue digne de Molière.

Dans les théâtres de genre le style de la galanterie a gagné si on le compare à celui du siècle passé dans ce qu'on appelait le répertoire secondaire. Les scènes de la Foire et des théâtres Italiens, des Varités amusantes et autres, ont été laissées bien loin en arrière par les répertoires du Gymnase et du Vaudeville. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à parcourir les dernières œuvres de Scribe, de Bayard, et quelques pièces de MM. Barrière, Sardou, A. Dumas. Au seul point de vue de la galanterie, il y a mille choses délicates, la théorie de la ligue dans *les Idées de Madame Aubray*, par exemple, et celle du mariage dans *l'Ami des femmes*.

Quant aux théâtres que l'on pourrait appeler théâtre de joyeusetés, même dans les parties destinées à faire rire, ils ont gardé une mesure que n'avaient

pas leur ancêtre Scarron et le répertoire des anciens boulevards; l'esprit s'est affiné. Cependant il y a encore à blâmer une facilité extraordinaire pour trouver la gravelure sous les mots en apparence les plus innocents, et pour la souligner, puis aussi la tenue vis-à-vis de la femme est devenue parfois étrange (1); dans quelques comédies du théâtre du Palais-Royal, par exemple, la femme n'est plus considérée que comme un accessoire, comme un joli bipède à intrigues, destiné à dire tout au plus vingt mots dans une soirée, à s'habiller le plus coquettement possible, et à tromper son mari avec tous les Arthurs imaginables. Si les paroles ne sont pas toujours libres, les jeux de scène et les sous-entendus le sont diantrement.

Quand on descend encore un échelon dans la hiérarchie théâtrale, on trouve une exhibition féminine qui n'a rien à démêler avec l'art dramatique et dont nous n'avons pas à nous occuper. A ce point de vue certains théâtres ont déchu, mais cela ne constitue pas le théâtre. Il y a là un genre de pièces s'adres-

(1) Dans une récente comédie bien parisienne, donc bien spirituelle et peu morale, *la Petite Marquise* (Th. des Variétés), le dialogue galant est parfois remplacé par une pantomime un peu risquée. Par exemple, au Ier acte, lorsque le vicomte de Boisgommeux, devenu trop pressant, voit la marquise de Vertgazon sauter sur le cordon de sonnette, il feint de s'en aller et rentre subitement, poursuivant la marquise au travers du salon, renversant les meubles et s'efforçant, mais en vain, de l'empêcher de retrouver une seconde fois son cordon de sonnette, sa sauvegarde. Que l'on lise cette scène, qu'on y voie les rares exclamations, railleuses de la part de la femme, furieuses de la part de l'amant, et l'on sentira quel chemin on a parcouru de nos jours et jusqu'où peut être poussé le système de tout oser au théâtre.

sant à un public spécial, très-nombreux il est vrai, mais en dehors duquel on peut fort bien demeurer; le succès inouï d'un genre galant beaucoup trop risqué, ne justifie pas ce genre et n'indique rien en sa faveur; à notre époque si une salle vide prouve généralement contre la pièce jouée, une salle pleine ne démontre pas l'excellence de l'œuvre qu'on y représente.

*

Le grand répertoire et nos théâtres de second ordre ont donc conservé et perfectionné le dialogue galant sans que les expressions en soient moins retenues; il y a même eu un talent en plus, car souvent on a donné des définitions charmantes de choses scabreuses à dire, et il est curieux de voir alors avec quelle adresse les auteurs se sont tirés de la difficulté.

Supposons une femme coquette qui se croit tout permis : se compromettre devant le monde, engager l'avenir de l'amant qu'elle encourage, exciter son imagination de toutes manières; à la condition que l'amant s'arrêtera là, et ne demandera rien de plus, elle le verra avec plaisir et le laissera continuer son manége; mais s'il exige davantage, elle ne se croira nullement liée par le passé, et lui dira un beau jour : « Monsieur, vous vous trompez, je ne suis pas ce que vous croyez. » C'est l'histoire de la marquise de Mercey dans *la Vertu de Célimène*, et il est diffi-

çile de donner une plus ingénieuse définition de la galanterie séductrice que celle que donne le marquis de Mercey, qui connaît bien sa femme.

Depuis que le monde est monde, dit-il, la femme n'a cherché à perfectionner qu'elle-même, elle seule, en augmentant ou en diminuant, et la chose la plus modifiée, c'est la vertu ; ça n'a pas été en augmentant.

Cette vertu a d'abord été :

« Un cercle d'un rayon convenable... ce cercle, les femmes « l'ont trouvé trop grand, elles en ont tracé un plus petit et « elles ont dit : Voici notre vertu, nous ne serons plus as- « treintes à faire ce qui est en dehors de cette nouvelle ligne. »

Ce cercle raisonnable, les femmes l'ont encore rogné, et de perfectionnement en rognure, ce malheureux cercle « est arrivé à n'être plus qu'un point ; » par exemple là, les femmes s'y cramponnent, et à cette condition elles sont considérées « comme absolument vertueuses. »

Nous pourrions citer mille traits relatifs à la galanterie, aussi adroits que celui-ci et qui ne pécheraient que par trop de recherche.

Maître Guérin, dont nous parlions plus haut, renferme de charmantes scènes entre Cécile et son cousin Arthur ; ce ne sont pas deux jeunes premiers ; Cécile est veuve d'un vieillard, Arthur est un homme jeune déjà membre du conseil général. Cécile, qui subordonne l'amour à l'ambition, refuse sa main au colonel Guérin qui a manqué pour elle

de se faire tuer au Mexique; elle dit un mot qui peint bien sa coquetterie : « Je ne peux pourtant pas lui « faire la politesse de l'épouser. » Riche et désœuvrée, elle trouve plus simple de n'épouser personne et dit à Arthur qui voudrait « l'épouser d'une manière ou d'une autre » : — « Tout ce que je puis faire pour vous, c'est de rester veuve. — C'est déjà quelque chose, murmure Arthur, à défaut de pain, on se rabat sur la brioche. »

Le Post-Scriptum (1869, Th.-Français), se relie à la coquetterie, au marivaudage. C'est quelque chose comme *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée,* mais au rebours de cette dernière pièce, on y sent le bon sens et l'esprit gaulois. M. de Lancy aime sa locataire et prend un chemin détourné pour lui demander sa main ; il lui donne congé d'un appartement qu'elle aime et lui fournit le moyen d'y rester en devenant Mme de Lancy. Mais Mme de Verlière attend le jour même, retour des Indes, un fiancé qu'elle veut éprouver; elle s'est fait poudrer et lui dira que ses cheveux ont blanchi ; si l'amour du revenant résiste, elle l'épousera. Ce dernier arrive des Indes chauve comme la main et l'amour de Mme de Verlière ne résiste pas lui-même à la vue de ce crâne dénudé. C'est une coquette dont la vertu paraît au reste peu solide.

C'est incidemment, dans son histoire racontée à Mme de Verlière, que M. de Lancy place ses coups de langue contre les femmes galantes de profession; déjà, après *la Dame aux Camélias,* était

venu *le Mariage d'Olympe*; on dirait que, semblable à l'impitoyable gaule avec laquelle Polichinelle assomme ses interlocuteurs, l'auteur ait tenu sa satire toute prête pour renfoncer le diable du demi-monde. *Le Post-Scriptum* semble une réplique aux *Idées de Madame Aubray*.

Nous bornerons là ces exemples et nous terminerons ce chapitre en parlant d'un dernier modèle de théorie galante.

Dans *une Histoire ancienne* (1860, Th.-Français), M. de Gailles aime Mme de Chéneville; mais il la croit mariée quand elle est veuve et préfère « le bonheur en tiers au bonheur en titre »; aussi refuse-t-il d'abord d'épouser et, regrettant le mari qui lui aurait permis la mise en pratique de ses théories, il explique à Mme de Chéneville les avantages du ménage à trois. Il y avait là des détails un peu ardus pour la scène; ce sont de ces choses qu'on se dit dans le tête-à-tête et encore plutôt, comme dit Brid'oison, ce sont là de ces choses qu'on se dit à soi-même, mais qu'on ne prêche pas devant le public. Ce dernier a la pudeur chatouilleuse; un spectateur admettra fort bien qu'il trouvera du charme à faire son nid dans un ménage, mais il sera choqué d'entendre exposer tout haut, à côté de gens pensant comme lui cependant, la théorie qui justifiera la situation qu'il admet.

L'idée de porter cette discussion à la scène et de la faire se passer entre un amant et la femme qu'il courtise et qu'il veut quitter parce qu'elle

ne rentre pas dans le programme voulu, était néanmoins une hardiesse scénique qui nous a paru bonne à citer dans l'histoire du style galant au théâtre.

I.

LA PAPILLONNE.

Nos pères n'attachaient pas grande importance aux distractions amoureuses mises en scène; ils ne se plaisaient pas aux graves complications de l'adultère, et admettaient fort bien la maîtresse comme élément dramatique sans conséquence. C'est cette situation, née d'un sentiment assez indulgent, que nous appelons la papillonne, nom inventé par Fourrier pour exprimer la faculté qu'auraient ses adeptes, au phalanstère, de courir de belle en belle, comme le papillon de fleur en fleur. Nous examinerons donc la maîtresse au théâtre, mais la maîtresse dégagée de toute complication dans le présent comme dans l'avenir. Nous verrons que même jusqu'à nos jours on l'a souvent considérée de la sorte.

La Semaine des Amours (27 octobre 1823, Th. des Variétés), est un des plus simples modèles de ces pièces légères où ne se débattaient pas de grosses questions; dans les sept chapitres qui la compo-

saient, Léon et Agathe constituaient la seule préoccupation du public. Nous laissons subsister les sous-titres de chaque partie de la pièce, ils sont caractéristiques du temps :

LUNDI. — *Rencontre et connaissance à la chaumière.*

Après un quadrille, la jeune fille n'ose rentrer seule et Léon s'offre pour la protéger. On ne disait pas encore, comme dans le *Brésilien* :

Voulez-vous? Voulez-vous?
Voulez-vous accepter mon bras?

MARDI. — *Tentative et succès.*

Ce tableau accuse une grande différence avec nos mœurs actuelles : Léon trouve là une portière vertueuse, la mère Pitou, mais vertueuse tout en comprenant l'amour ; elle aussi a été jeune. En même temps se rencontre l'oncle Duhamel, l'oncle de l'ancien vaudeville, célibataire, bon vivant, aimant quand même son coquin de neveu.

MERCREDI. — *Galanterie et coquetterie.*

Les deux amants dînent chez Véry et vont à l'Opéra ; mais une sombre idée domine la situation, c'est le lendemain le premier jour du mois, et l'oncle Duhamel ne paiera pas la pension ordinaire, car il veut marier Léon.

JEUDI. — *Franchise et bonheur.*

La scène se passe dans la mansarde d'Agathe ;

l'argent de l'oncle n'est pas arrivé, mais les jeunes gens ne s'en trouvent pas plus malheureux, et un peu plus ils chanteraient

Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans,

dicton que se plaisent à répéter ceux qui n'y sont pas restés et se prélassent dans une chambre bien confortable.

VENDREDI. — *Délire et serments.*

Léon refuse à son oncle de quitter Agathe et de se marier avec celle qu'il lui destine.

SAMEDI. — *Les jours se suivent et ne se ressemblent pas.*

Les amants se promènent à Montmorency, et s'ennuient sans oser se l'avouer.

DIMANCHE. — *Dénouement.*

La chambre d'étudiant de Léon est bien triste; plus d'argent, il faut travailler sa thèse, puis peu à peu les deux amants s'endorment à chaque bout de la chambre. La semaine des amours est close, chacun va se marier séparément. C'est dans le dernier tableau qu'on chantait ce couplet fredonné par nos pères mille et mille fois (1) :

(1) Les paroles étaient tirées des *Hussards de Felsheim;* Villeneuve, un des collaborateurs de cette pièce des *Hussards*, avait rapporté l'air d'Angleterre; c'est celui d'une gigue : *Les Cerises sont mûres.*

Nos amours
Ont duré toute une semaine;
Ah! que du bonheur les instants sont courts!
S'adorer huit jours,
C'était bien la peine;
Le temps des amours
Devrait durer toujours!

*

Passons vingt années.

En 1844, la Comédie-Française représentait le *Mari à la Campagne*. C'est ici l'adultère innocent, élégant, spirituel, comme un écho de l'ancienne gaieté française qui ne voit pas sous un jour trop sombre une fredaine passagère; la pièce contenait une morale excellente et juste, c'est que si souvent la femme est délaissée chez elle, c'est sa faute ou celle de sa famille qui excède le mari. Aussi Colombet répond-il à César, son ami, qui lui dit ne pas le reconnaître :

« Ah! c'est qu'ici (chez sa maîtresse), tu vois... pas de con-
« trainte... pas de mines renfrognées... de la gaieté et du
« plaisir à discrétion... il y a deux hommes en moi, l'un es-
« clave, triste et maussade... c'est le mari... l'autre libre,
« sans-souci, sans femme, sans belle-mère surtout... le
« voilà... Une belle-mère! ce n'est pas trop de la moitié de
« Paris pour la tenir à distance! »

Son intérieur a été envahi par la belle famille, les amis, la religion inquisitoriale de M. Mathieu, bureaucrate cafard et curieux; aussi Colombet, comme un collégien, cherche des jours de congé,

il invente plusieurs dimanches par semaine; deux jours « passés à la campagne, » — au moins, il oublie momentanément la vie où il ne lui est pas permis de prendre la main ou de presser la taille de sa femme. Tout se passe dans un monde honnête et sans trop insister sur l'infidélité de Colombet, qu'on peut croire plutôt projetée qu'accomplie. Le bon accord reparaît dans le ménage, mais on se demande néanmoins si le mari profitera de la victoire qu'il remporte : une belle-mère doublée d'un M. Mathieu, c'est trop. La fièvre du moment calmée, Colombet rentrera sous la griffe de belle-maman ; les derniers mots l'indiquent :

« Mme d'Aigueperse. — Ursule! aujourd'hui vous dansez « avec votre mari... mais demain.
« Ursule. — Demain, je quêterai avec vous, ma mère! »

La ténacité de Mme d'Aigueperse justifierait ce mot fantaisiste : « Une belle-mère est un étau qu'on peut briser, mais qui ne se desserre jamais. »

Le Camp des Bourgeoises (Gymnase 1855) appartient à la même école et est d'une gaieté de bon aloi. Cette pièce répondait à une idée pleine d'actualité : c'était le moment où commençait à s'épanouir à l'aise la cocotte (le mot est devenu classique) la cocotte parisienne, avec le luxe exorbitant de sa toilette et de ses équipages ; de là, une sourde irritation dans la bourgeoisie vertueuse. Quand la bourgeoise honnête est spirituelle, elle pardonne, tout en jalousant un peu un luxe qui

lui irait fort bien de toutes les façons; mais la bourgeoise à idées étroites, aigre-douce, rendant son intérieur désagréable, y trouvait une raison de plus de gémir et d'invectiver « ces créatures, » en enviant « leurs volants à cinq étages » (on portait beaucoup de volants). M. Lajonchère ne trouvait pas ces créatures désagréables et il fuyait son ménage pour courir vers des oasis plus hospitalières; mais s'il s'éloignait, c'était tout juste pour faire une légère école buissonnière et non pour commettre un gros adultère; tout au plus se passait-il un caprice que la femme acariâtre lui pardonnera à la longue, sans être d'ailleurs pour cela moins revêche qu'auparavant.

Mme Lajonchère gémit et éclate de fureur parceque « tout » est pour les « drôlesses » ; qu'au moins elles lui laissent son mari ! La nièce de Lajonchère va se marier avec Christian qui finit sa vie de garçon ; on découvre au doigt du fiancé une bague d'origine douteuse, et Lajonchère veut rompre, quand Christian lui prouve que, bien qu'ancien notaire, lui aussi court le demi-monde, plus par genre que par goût, il est vrai; vérification faite, tous deux sont trompés par la même femme. C'est une leçon qui profitera. Quant à Mme Lajonchère, elle a saisi, en écoutant aux portes, la confession de son mari; elle en profite pour resserrer sa chaîne, et nelui accorde son pardon qu'en le voyant déposer à ses pieds : trois cachemires, deux chevaux et un bracelet de 10,000 fr., cadeaux destinés à la « créature ».

Cette pièce, comme beaucoup d'autres, prouve le peu de gravitéque le théâtre attache à la papillonne de l'homme en regard de celle de la femme.

L'habitude qu'ont certains hommes de s'attacher aux pas d'une femme a donné lieu à quelques scènes assez comiques : « *Un Monsieur qui suit les femmes,* » reposait sur une idée heureusement trouvée : un jeune poursuivant s'adressait par hasard à une femme honnête qui, au lieu d'accepter son invitation à diner, l'invitait à venir diner chez elle et le faisait tomber au milieu d'amis, le présentant à son mari, le plaçant à chaque moment dans la situation la plus fausse par la phrase qu'elle adressait à chacun : « Je vous présente M. *** qui « voulait m'emmener dîner avec lui, j'ai pensé « qu'il était plus convenable de l'amener dîner ici. »

Plus près de nous, *les Idées de Madame Aubray* nous offrent le type de Valmoreau qui guette dans toutes les gares une tournure à son goût, et part à sa poursuite sur les plages maritimes de France.

Cette manie de suivre les femmes, qui a, dit-on, rapporté souvent d'heureux profits aux audacieux, a épouvanté Paris il y a moins d'un demi-siècle. Entre 1825 et 1830, à l'abri d'un empressement amoureux simulé, des voleurs arrachaient aux femmes les bijoux et notamment les boucles d'oreilles ; on portait alors des petits chapeaux relevés laissant voir les diamants ronds et montés court, qu'on appelle des boutons. Pendant quelques hivers, les Parisiennes ne sortirent à pied le soir

qu'avec terreur; la sortie des spectacles était surtout un moment redouté. Les voleurs, puis aussi des mauvais plaisants, augmentèrent encore l'effroi en inventant un système qui leur fit donner le surnom de piqueurs; ils suivaient les femmes par derrière et les piquaient avec un poinçon dans un endroit qui n'était pas, comme il l'a été depuis, protégé par une épaisse crinoline. On s'arma contre ces excès et l'on trouve encore, chez les ancêtres qui ont été jeunes à cette époque, de robustes cannes, munies d'une pointe acérée emmanchée au bout, et dont on se servait le soir pour défendre sa compagne contre les entreprises indiscrètes et intéressées de messieurs les polissons et les voleurs.

L'idée de faire suivre une femme par un jeune homme inexpérimenté fit écrire en 1864, *les Pommes du voisin*. Un célibataire avocat (1), prêt à se marier, et regrettant d'avoir jusqu'alors suivi trop obstinément le sentier de la vertu, veut goûter de la passion défendue; mais voyageur timide, bientôt substitut du procureur impérial, il associe le code pénal à ses prouesses galantes et à chaque pas qu'il fait sur le chemin de l'adultère le plus innocent, il additionne les peines qu'il encourt. Donc l'avocat Larozière se lance inconsidérément à la poursuite d'une femme déguisée en homme, et dont les formes accusées sous l'habit masculin font sur lui une impression profonde; il éprouve une

(1) L'auteur avait voulu d'abord mettre en scène un substitut; des raisons de convenance avaient imposé un simple avocat.

tentation atroce de prendre une fois « le chemin de traverse ». Le mari de Paola (c'est le nom de la femme déguisée), se met de la partie.

Larozière se risque à l'Hôtel du Dragon, pénètre par ruse dans la chambre de Paola, — invasion de domicile, murmure sa conscience qui a pris par avance le pli du parquet ; — il se targue de ses prochaines fonctions de magistrat, usurpation de titre. — Le mari arrive, conversation criminelle, art. 337; — il se cache dans une armoire, flagrant délit, art. 338; — il brise une porte, effraction, — il prend des habits pour se déguiser, vol à l'auberge, art. 386; — il dévisse une serrure avec un poignard, arme cachée et main armée, art. 381, 385; donc adultère, vol, effraction ; la poursuite du mari se continue jusque sur les toits ; Larozière précipite un marmiton dans la cour, homicide, art. 304, peine de mort.— Total : mort, cent quarante-sept ans de galères, dix ans de prison, vingt-cinq ans de surveillance; voilà ce qu'on appelle volupté, s'écrie l'infortuné, voilà ce qu'on appelle « aller de Cythère à Paphos ! » Et ce n'est pas fini : il croit avoir fait rôtir Paola dans un four, et en arrive à vouloir tuer un aubergiste qu'il suppose au courant de ses méfaits imaginaires. Au bout de ses tribulations, rien d'étrange à ce qu'il renonce à la papillonne.

Toutes autres sont les idées de M. de Ryons dans *l'Ami des Femmes* (Gymnase 1864).

Ici, c'est la papillonne acharnée ; c'est le céliba-

taire un peu blasé acceptant l'amitié des femmes tantôt sincèrement, tantôt pour profiter de certains interrègnes, admettant le caprice comme principe dans la vie: caractère au reste fort problématique et dont l'insouciant et gracieux cynisme, peut-être insuffisamment exposé ou rendu, a laissé le public hésitant et choqué de l'intimité singulière du héros dans certaines questions délicates, de son indiscrétion outrée vis-à-vis de tous, et de son désintéressement amoureux peut-être sincère, mais dont il semble qu'on doive toujours douter.

La liberté avant tout, tel est le but de la vie de M. de Ryons; pas de chaîne, amitié toujours, caprice dès qu'on pourra. Quant au mariage, il est bon pour les femmes et non pour les hommes. L'amour, tel que le comprend M. de Ryons :

« ... N'est qu'un nœud fait à l'amitié pour qu'elle soit plus « solide; il occupe l'entr'acte des grandes passions... »

C'est un peu comme dit Tartuffe :

De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur.

Seulement le sentiment y est plus délicat et sans hypocrisie; c'est le caprice posé comme règle nécessaire dans le commerce amical de l'homme et de la femme, et M. de Ryons, avec son système, est : « Un amant sans conséquence et sans responsabi- « lité, un ministre sans portefeuille.... » et quand la femme consulte ses souvenirs elle dit : « Celui- « ci ne compte pas. »

— « Vous êtes tout simplement monstrueux », lui réplique Mme Leverdet; — mais au point de vue moral il y a d'autres personnes qui ont quelque chose d'aussi monstrueux, ce sont les femmes qui en arrivent à dire en se donnant à lui : « Celui-ci ne compte pas ! » — Il est vrai qu'il est question d'entr'actes, et qu'alors un amant de plus ou de moins !... qu'importe à de pareilles vertus !

Ce rôle de M. de Ryons, plein d'esprit, est un singulier mélange de paradoxes légers et de réflexions justes. Peut-être qu'avec vingt ans de plus le rôle eût été charmant ; à vingt-cinq ans (âge que semble indiquer la pièce), il paraît choquant. — Tendre à une jeune femme, pour connaître ses secrets, les traquenards les plus perfides, et la préparer, au milieu des confidences les plus épineuses, à aimer un autre que son interlocuteur, quand elle paraît incliner vers lui, sont des faits qui placent le personnage dans une bien fausse position ; l'esprit se refuse à admettre un jeune homme parlant d'amour pour le compte d'un autre. C'est ce sentiment qui a blessé le public; c'était un point délicat que n'a pas pu esquiver ni suffisamment tourner l'adresse de l'auteur.

Le héros est fanatique de liberté jusqu'à refuser une honnête, belle et très-riche jeune fille qui lui offre loyalement sa main; mais à la fin il prononce ces mots : « Je ne suis pas heureux ! » Fidèle au mystère qui entoure son caractère, il ne dit pas si c'est parce qu'il a rendu Jane à son mari, ou parce

qu'il a refusé Mlle Hackendorf. Il fait de l'amour une question de tempérament et mesure, selon la vivacité de ce dernier, le désintéressement et le platonisme : c'est une école matérialiste ; au point de vue physiologique, c'est peut-être vrai, mais ce n'est pas une raison suffisante pour étaler ce système au théâtre.

Au reste, si M. de Ryons croit peu à la vertu, cela ne nous étonne pas en considérant les personnages de la pièce.

Les femmes d'abord :

Mme Laverdet, qui mène depuis longues années un ménage à trois et accepte les rebuffades de son vieil amant, toujours de mauvaise humeur ; — Jane de Simerose, jeune étourdie courant le monde ; effrayée de sa première nuit de noces, elle a quitté tout simplement le domicile conjugal pour se réfugier chez sa mère, qui n'a pas eu le bon sens de la rendre à son mari : pudeur outrée qui toutefois n'a pas tenu chez Jane à deux années d'attente, puisqu'à la fin elle est la première à sauter au cou de son mari ; — Balbine Laverdet, quatorze ou quinze ans, tombant en attaque de nerfs par amour pour la belle barbe d'un jeune gandin.

Les hommes, à présent :

M. des Targettes, ancien amant de Mme Laverdet, traînant son ennui sur les canapés de l'ami qu'il a trompé ; — M. Laverdet, vieux savant, acceptant fort bien son ménage en partie triple ; — M. de Simerose qui, au lieu de faire comprendre à sa jeune

femme la fausse position où elle se place, et au lieu de la reprendre à sa folle de mère, va chercher des consolations chez une femme de chambre.

Avec cet entourage connu de lui, M. de Ryons est fort excusable, il ne peut guère avoir une haute idée de la vertu du monde s'il le juge à l'échelle du petit cercle qui vit autour de lui ; rien d'étonnant à ce qu'il persévère dans la papillonne dont il nous a paru le plus récent et le plus complet modèle.

II.

LA MAITRESSE.

L'amour n'a pas toujours été considéré sous des couleurs aussi innocentes. Scribe lui-même, qui, dans son théâtre, a systématiquement évité d'aborder les questions sociales, a parfois exposé des situations graves résultant de la présence de la maîtresse dans la vie de ses héros.

Dans *les Malheurs d'un amant heureux* (Gymnase, 1835), il aborde à la scène une des plus grosses péripéties de la passion. Donner rendez-vous, dans la campagne d'un ami, à une jeune veuve coquette et déjà facilement compromise, — se tromper de chambre, — trouver au lieu de sa maîtresse la fille de la maison et la prendre plus ou moins consentante, — voici le fait, qui demandait, pour passer aisément, toute l'adresse de l'auteur. L'inflammabilité des ingénues du Gymnase (théâtre beaucoup moins moral que sa réputation ne le ferait croire) pouvait seule justifier l'action. Hen-

riette Bonneval, pour avoir vu deux ou trois fois au bal M. de Thémine, l'aime et ne songe pas à crier quand il entre dans la chambre verte que devait d'abord occuper Hortense Torigny, la jeune veuve aussi éprise du jeune premier, — car M. de Thémine, par suite d'une situation singulière, et fréquente dans le théâtre de Scribe (voir *la Camaraderie*, *le Verre d'eau*, *une Chaîne*), est aimé à la fois de plusieurs femmes. Cette situation, difficile à exposer sans rendre l'homme un peu ridicule, est lestement menée dans cette pièce charmante, sorte de jeu de cache-cache d'une extrême habileté, où un maritrompé est satisfait sans rien deviner, à côté d'un vieux bourgeois enchanté d'abord de croquer du scandale et au désespoir ensuite d'être mêlé à l'imbroglio qu'il a cherché sans se rendre compte des conséquences.

Dans *une Chaîne*, Scribe a abordé la situation d'une façon plus sérieuse encore. Emmeric aime sa cousine Aline et voudrait bien rompre ses relations avec Mme de Saint-Géran, mais les convenances sont là. Cette dernière a aidé Emmeric à faire connaître son talent de musicien (car à cette époque, Th.-Français 1841, les artistes avaient déjà remplacé au théâtre les colonels et les jeunes officiers du Gymnase). La difficulté de la position d'Emmeric est encore compliquée par le caractère de M. de Saint-Géran, amiral, homme excellent et fort digne, et de plus le parrain d'Aline. Hector Balandard, type du confident moderne, ami d'Emmeric, se trouve

mêlé à l'intrigue et à tous les jeux de scène qui peuvent résulter — du désir de rompre une relation de longue date en ne laissant rien paraître — de la juste susceptibilité d'un mari respectable de — l'éveil donné à la famille de la jeune cousine — du désespoir de Mme de Saint-Géran. Mais le fil, habilement embrouillé, sera encore plus habilement débrouillé (1); le beau-père futur, le père d'Aline, qui découvre tout par hasard, prête la main à un heureux dénoûment, dont le complaisant Balandard endosse la responsabilité. La morale est faite par le mari trompé, qui, sans savoir qu'il s'agit de sa femme, insiste auprès d'Emmeric pour qu'il rompe avec sa maîtresse :

« On ne dénoue pas de pareils nœuds... on les brise, dit-« il.... tout renoue à chaque instant les anneaux de cette « chaîne d'or, qui est de plomb quand on la porte, et de fer « quand on veut la rompre. »

Avec le temps, et pendant que d'un côté les excès de la passion se multiplient, les auteurs broient du noir sur cette thèse de la maîtresse. *Dalila,* d'Oct. Feuillet (que nous examinerons ici bien que la représentation n'en ait eu lieu que beaucoup plus tard), en est la preuve.

Un jeune artiste (encore un musicien), épris d'une jeune fille, Marthe, tombe dans les bras d'une coquette qui brise son talent, l'énerve, le rend presque

(1) Même si habilement qu'au bout de trente ans passés, la dextérité de l'auteur fait que la pièce n'a pas trop vieilli.

fou; elle tue, par le désespoir, la jeune fille à laquelle elle ne rend son fiancé que quand il est trop tard. Cette pièce expose sous de sombres couleurs l'influence mauvaise de la femme sur le talent, sujet satanique mille fois choisi par la légende, la poésie et le théâtre.

André Roswein va voir son premier opéra représenté le soir même; il a pour maître le vieux Sertorius, un Allemand timide, une sorte de mécanique échappée d'un orgue du moyen âge, et dont la timidité est telle que jamais il n'a pu jouer devant le monde; il a reporté ses espérances sur Roswein dont il connaît l'amour pour Marthe. Le chevalier Carnioli, amateur forcené de musique, s'oppose au mariage des amants, parce que le mariage tue le talent, et qu'un compositeur marié est « un homme fini. »

L'opéra réussit, et la princesse Léonora, dans sa loge, complote avec Carnioli d'enlever Roswein à ses amours bourgeoises. Léonora commence par jeter son mouchoir sur la scène avec son bouquet, Roswein le rapporte, et devant l'amour agressif de la princesse il oublie Marthe et part en chaise de poste avec sa nouvelle maîtresse (on avait encore la chaise de poste, alors!). Deux ans se passent, et pendant que Marthe se désole, Roswein, d'abord adoré, se voit peu à peu chassé par Léonora; quant à lui, il est sombre, abattu, ne se sent plus une idée musicale, et exècre sa maîtresse; c'est un délicieux intérieur! Carnioli veut sauver Roswein qui n'a

même plus la force de partir; cependant, à la nouvelle que Marthe se meurt, il se laisse emmener, d'autant plus à propos que la princesse vient de s'enfuir avec un ténor. Sur la route de Gaëte une voiture vient au-devant de lui; c'est le vieux Sertorius qui emporte le cadavre de sa fille. Au même moment, la princesse passe en barque sur la Méditerranée, avec une escorte de chanteurs et de musiciens, et Roswein meurt subitement.

Tout ceci est bien sombre et se ressent de la théorie des grandes dames de *la Tour de Nesle*; une maîtresse, même titrée, est-elle aussi dangereuse que cela pour un musicien ! c'est ce qu'il faudrait démontrer.

Il y a une singulière ressemblance entre cette pièce et *les Filles de marbre* que nous examinerons plus loin; le monde seul est changé, de niveau plus que d'espèce, car la princesse avec son titre est, tout comme Marco, une courtisane; *Dalila* est la contrepartie, le pendant de *Rédemption* du même auteur; le cadre, comme les personnages, y est scrupuleusement imité; dans *Rédemption*, c'est la vie sombre du nord avec un certain voile de tristesse et de mélancolie, *Dalila* c'est la vie italienne lumineuse, gaie, sans l'ombre de repentir.

Les Filles de marbre (MM. Barrière et Thiboust, Vaudeville 1853) reposent, comme nous le disons, sur une donnée à peu près identique à celle de *Dalila*; c'est en même temps l'analyse de la maîtresse dangereuse et de la courtisane. Opposée, comme

morale, à *la Dame aux camélias*, cette pièce fut d'un aussi mauvais effet, car la représentation du vice brillant et heureux ne vaut rien lors même que le vice est puni dans la péripétie finale, ce qui même n'arrivait pas dans *les Filles de marbre*, malgré le rôle de Desgenais, rôle devenu typique, et qui traversait la pièce en disant à chacun ses plus dures vérités. On connaît l'intrigue; Raphaël, sculpteur, fiancé à une jeune orpheline, Marie, quitte famille et amis pour aller s'enfouir six semaines durant à la campagne avec Marco; sans s'en rendre nettement compte, il vit en partie aux frais de M. de Fresnes qui paye largement sa maîtresse; il faut, pour le tirer de cette position humiliante, les impertinences voilées du comte de Fresnes et les insolences de Marco qui s'ennuie à mourir en filant le parfait amour; si elle cherche à le retenir, c'est parce qu'elle comprend qu'elle ruine ainsi le bonheur de deux autres personnes. Raphaël s'enfuit, elle le poursuit jusque dans son atelier, où il cherche vainement, épuisé, à reprendre son travail; il meurt de désespoir.

N'avions-nous pas raison d'indiquer dans cette intrigue beaucoup de points de ressemblance avec *Dalila*? Seulement, malgré la communauté du sujet, cette dernière pièce est moins vivante, quoique plus littéraire, que *les Filles de marbre*.

Après l'examen du désastreux effet de certaines amours sur le présent, vient celui des conséquences dans l'avenir. Ici nous entrons dans les théories

sociales. Deux œuvres dans notre théâtre contemporain se sont attaquées à cette question.

Le Fils naturel (A. Dumas fils, Gymnase, 1858) et *les Vieux garçons* (V. Sardou, Gymnase, 1865) exposent, non plus la galanterie seule, mais ses résultats à plus de vingt années de distance. Chacune de ces pièces contient la vie d'un enfant naturel, et bien que les auteurs traitent leur sujet à deux points de vue différents, le côté social et le côté dramatique, on pourra faire cette première observation que ces enfants naturels n'ont guère à se plaindre; tous deux riches, aimés, réalisent le type de l'enfant naturel mis ordinairement à la scène et comblé de tous les dons de la nature et du monde. Malgré cela, il faut examiner ce qui résulte pour eux de l'indifférence du père et ce qui peut résulter en général par suite de l'abandon du devoir de la paternité (1). En tendant au même but, *les Vieux garçons* condamnent le célibat, *le Fils naturel* condamne la séduction de la femme.

En 1816, Ch. Sternay a séduit une jeune ouvrière, Clara, qui travaillait dans le château de sa mère; il est résulté de leurs relations un enfant, Jacques; son père abandonne fils et maîtresse pour

(1) Dans un drame assez mal construit mais énergique, de M. Touroude, *le Bâtard*, représenté il y a quelques années à l'Odéon, un père, vingt-cinq ans après la séduction d'une femme qu'il avait abandonnée, se trouvait en présence de ses deux fils, l'un naturel, l'autre légitime, sur le point de s'entr'égorger. La situation violente, dans laquelle la dignité paternelle était peut-être inutilement abaissée, se dénouait par un attendrissement de l'enfant illégitime, aigri jusque là par la fausse situation que lui avaient faite la loi et la société.

se marier. Ici se place dans la pièce la question de séduction, provenant d'un entraînement passager; il est à remarquer qu'un ami de Clara, Aristide, sorte d'ouvrier et personnage épisodique, regarde la séduction comme inévitable d'un côté aussi bien que de l'autre; il est vrai qu'il accuse les riches jeunes gens... « L'oisiveté des hommes comme lui, « dit-il, c'est le malheur des femmes comme toi » ; et il prêche contre les hommes qui trouvent la vie toute faite. Certes il y a beaucoup à dire; mais il nous semble pourtant que la réelle séduction est rare; l'amour-propre masculin se dore trop aisément la pilule, et ce n'est généralement pas parmi les rosières que les jeunes gens riches vont choisir leurs maîtresses; le cas de séduction peut cependant exister, mais bien souvent la jeune fille est plus habile que l'homme et trouve au moins, comme résultat, le faux ménage avec la fortune et les allures du vrai — tout cela est fort mauvais, mais c'est la résultante de la société, et venir l'injurier ne sert à rien. D'ailleurs on ne peut faire de théorie générale et la question est complexe. L'homme est-il physiologiquement mariable avant l'époque où il se marie d'ordinaire? Peut-il se marier en sortant du collége? et le voulût-il, trouverait-il beaucoup de familles pour encourager ses projets? Les questions de positions à acquérir ne viendront-elles pas encore compliquer la situation? L'homme, avec nos idées, nos mœurs, qui remontent en somme aux temps fabuleux, peut-il garder jusqu'à vingt-cinq ou

trente ans ce qu'on appelle la robe d'innocence (1) ? En un mot, faut-il, oui ou non, un vice facile à l'usage de la jeunesse ? — Si l'on répond négativement — que les économistes attaquent en face tout ce qui, pauvre ou riche, porte la livrée de la galanterie. — Si on répond affirmativement — il est clair que, sauf de rares exceptions, ce ne sera pas dans les rangs fortunés qu'on trouvera des victimes, si victimes il y a. C'est déplorable, mais il faudrait peut-être accuser la nature avant la société,

Il nous semble injuste de représenter les hommes instruits et bien élevés, qui ont pour eux « la jeunesse, l'esprit, l'élégance, l'argent, » comme des séducteurs inévitables, menant à mal les pauvres filles vertueuses qu'ils rencontrent sur leur chemin. Si l'on réclame le rôle de victimes infortunées pour les femmes, il faut admettre en même temps un peu plus d'honnêteté pour les hommes. — Certes il y a, comme nous le disons, des séductions réciproques, il y en a aussi de perfides, surtout dans la vie de province où le désœuvrement est plus grand ; mais elles sont moins fréquentes qu'on ne croit malgré

(1) Vertu chez les femmes, chez l'homme la sagesse est plutôt considérée comme niaiserie, — c'est parfaitement injuste, mais Balzac, dans son roman *le Lys dans la vallée*, dit que par suite des idées assez singulières reçues dans le monde, si un jeune homme de vingt-cinq ans, vierge, connu comme tel, se présentait dans un salon, on n'aurait pas assez de sarcasmes à lancer contre lui; il paraîtrait ridicule, tant les idées de galanterie sont innées dans l'homme et passées dans les habitudes. Lorsque Socrate disait, en refusant Aspasie, qui se faisait largement payer : « je n'achète pas si cher un repentir », on le loue bien de sa continence, mais on oublie qu'il était déjà d'un âge mûr, — jeune, il eût peut-être tenu un tout autre langage.

le relâchement des mœurs, surtout peut-être à cause de ce relâchement ; si les hommes se rappellent leurs années d'études, celles postérieures à la sortie du collége, qu'ils nomment ceux d'entre eux qui ont sérieusement séduit des vierges vertueuses, la liste en sera terriblement courte; qu'ils nomment au contraire ceux d'entr'eux qui ont été entraînés vers le plaisir par les vierges folles réhabilitées ou non, la liste en sera terriblement longue. — La jeunesse masculine n'a pas souvent la persistance machiavélique nécessaire pour mener à bout une adroite séduction; à un âge plus avancé, vers quarante ans, cinquante ans surtout, l'homme dresse mieux ses batteries; mais alors la fille séduite sait fort bien ce que désire le vieux céladon, et ne traite plus qu'une affaire.

Mais revenons au *Fils naturel*.

Par une sorte d'inconséquence, l'auteur a tenu à faire de Jacques, l'enfant abandonné, un personnage influent; aussi a-t-il dû, dès l'abord, lui donner le plus puissant moyen de parvenir, la fortune. Pour demeurer intéressante, Clara devait rester pauvre et abandonnée; mais après le départ de Sternay, elle trouve à recueillir un jeune poitrinaire qui l'aime; tout se passe vertueusement, mais si par hasard Sternay avait eu quelques remords de sa conduite et s'il était revenu près de sa maîtresse, il est probable que le choix de ce remplaçant lui eût semblé singulièrement adroit. — Le jeune malade meurt rapidement en laissant sa

fortune à Jacques, et voilà de ce coup l'enfant naturel rangé, lui aussi, parmi ces hommes qui « trou- « vent la vie toute faite et dont l'oisiveté... etc. » La situation de Clara, avec un enfant, mais avec une grande fortune, n'est plus à beaucoup près aussi intéressante; quant à son fils, ce premier heureux hasard sera suivi de bien d'autres; tout lui réussit, il devient enfin secrétaire d'un ministre. Son père désire alors le reconnaître; ils discutent tous deux les problèmes sociaux; ici, l'action marche peu et ce plaidoyer au théâtre est extraordinairement froid, d'autant plus que Jacques, arrivé à une haute position, n'a pas à se plaindre du sort. Puis, à la scène, ces discussions généreuses, qui prêchent la réhabilitation de la fille séduite, sont évidemment réduites à zéro par quelques phrases comme celle-ci :... « Il n'y a famille que quand il y a alliance... » c'est cruel, mais nécessaire, car il faut bien, pour respecter la famille, lui donner le premier rang et contraindre les rebelles à se conformer à ses exigences. D'ailleurs, au fond, toute revendication d'une maîtresse, ou d'un enfant naturel, se fait au nom de ces droits de la famille régulière qu'on attaque et qu'on rétorque dans la bouche des autres. Au-dessus de toute faute doit dominer la famille, nécessité naturelle et sociale, si bien sentie au reste, que ceux qui flétrissent le séducteur, n'agissent ainsi que parce qu'il ne forme pas avec la fille séduite cette famille que l'on semble condamner ailleurs en voulant l'amoindrir.

Les discussions à ce sujet, entre père et fils naturel, entre amant et maîtresse, pourront être pathétiques, mais elles n'iront pas contre cette déduction absolue que la famille doit être la plus forte, car le jour où le fils naturel et la maîtresse auraient mêmes droits que l'enfant légal et que l'épouse, à quoi bon le mariage?

La fille séduite est néanmoins à plaindre, nous ne soutenons pas le contraire; mais notre siècle a un tort; très-généreux, très-épris du malheur, il cherche à protéger les victimes, notamment celles sorties du droit chemin; c'est un sentiment très-humain; aussi notre siècle réhabilite-t-il beaucoup — toutefois il nous semble un peu trop oublier la vertu, qui souvent est plus à plaindre que le vice brillant; si par hasard on attaque les femmes tombées, c'est avec des discussions, des restrictions, qui atteignent vigoureusement cette vertu oubliée. Il y a dans la vie des femmes vertueuses, mariées ou non, des peines et des difficultés qui mériteraient qu'on ne rompît pas toujours des lances en faveur des situations irrégulières.

Puis il y a dans la vie une responsabilité terrible dans l'enchaînement des faits, responsabilité qui se transmet des ascendants aux descendants et qui s'attaque à tout, fortune, santé, bonheur. Pourquoi les vierges folles resteraient-elles seules en dehors de la règle commune et ne supporteraient-elles pas, comme les autres, les conséquences du passé? Et encore il est rare que le monde inflige une peine

aux enfants naturels. S'il agissait ainsi, il y aurait excès. Qui êtes-vous? Que valez-vous? Voilà le plus souvent la question que la société moderne adresse à l'enfant illégitime; cette question est toute personnelle. On ne devra jamais faire à cet enfant un reproche de sa situation irrégulière, mais aussi, par respect pour ces droits de famille qu'il se plaint tant de voir méconnus en lui, il ne faut pas qu'il veuille imposer au monde le cercle irrégulier qui a pu l'entourer; il y a là une nuance délicate dépendant de la situation, un échange de conciliation dans le monde.

Dans *le Fils naturel*, l'auteur a prudemment laissé dans la coulisse les parents de Clara, la mère femme de ménage, le père cantonnier. Le monde vivant de conventions, il faut respecter au moins celles qui portent sur la morale; dans nos sociétés modernes, où la noblesse a baissé de valeur, où l'argent peut faire tout accepter, il faut au moins laisser une place à la vertu, et une place qui ne soit pas à la suite ; il y a un endroit « où la société finit, où la nature commence, » les intéressés sont mal venus à tracer la limite.

Le drame fausse les points de vue, car Sternay père n'est pas intéressant; mais les lois qu'il invoque ne sont pas insensées. De la situation du père et du fils ne se dégage pas grande leçon; le père a méconnu son fils ; à son tour celui-ci, arrivé sans grand'peine, l'appelle « mon oncle, » — c'est, à vingt-cinq ans de distance, un échange de mauvais procédés.

Sécheresse de sentiments, mauvaise conduite, famille désunie, voilà le tableau, moral par réflexion plus que par la discussion dramatique, que *le Fils naturel* expose devant les spectateurs.

Les vieux Garçons s'adressent, non au raisonnement, mais à la sensibilité. Dégagée des incidents parasites qui en font le charme, voici la pièce en peu de mots : De Mortimer, très-galant, très à la mode, a eu une liaison avec Mme de Rilly, il l'a abandonnée au moment où elle allait devenir mère ; il ignorait cette circonstance. Le fils a grandi, ne connaissant pas son père (la mère est morte) ; il a changé de nom. Mortimer a continué sa vie de désordre et s'attaque à la fiancée de Nantya (c'est le nom qu'a pris le fils de Mme de Rilly). Mortimer attire la jeune fille chez lui, mais la respecte, touché qu'il est de son ingénuité. Nantya le provoque, un duel se prépare. En rangeant de vieilles lettres, Mortimer tombe sur un billet touchant dans lequel une mourante lui recommande son fils ; aussi fort que Don Juan, Mortimer ne se rappelle pas quelle est la femme qui a écrit la lettre; ses souvenirs confus ne lui rappellent rien de son ancienne maîtresse; mais un accident imprévu, plaçant sous ses yeux le cachet de Nantya, semblable à celui qui ferme la lettre de l'inconnue, met Mortimer sur une piste qu'il remonte avec colère, croyant à une vengeance posthume; au moment de se battre, il reconnaît que Nantya et Rilly ne font qu'un, et que devant lui est son fils. Il est insulté, presque frappé, il

ne peut dire pourquoi il refuse le duel, ni qui il est.

Au fond, cet affreux Mortimer n'est pas plus féroce que ces vieux soldats, doux comme des enfants, et dont les grosses moustaches causent seules de la terreur, — c'est un de ces faux roués, pleins de bons sentiments, et qui doivent, pour la sensibilité du parterre, faire au Ve acte une volte-face complète. Il représente le célibataire vicieux et que l'on doit punir; eh bien! qu'arrive-t-il?

Voilà un homme qui a oublié jusqu'au nom de la femme qu'il a aimée, qui a laissé son fils s'élever seul; il est vieux, licencieux, s'ennuie de ne pas avoir de ménage, et ne pense qu'à chercher à établir son nid chez les autres, il érige même en principe ce goût peu moral, — puis, tout à coup, quand l'âge arrive, que la mère est morte de chagrin, voilà le fils qui adore son père, la bru, qui a failli être violée par lui, l'appelle petit papa chéri, — et mon coquin de célibataire, qui aura parcouru la vie, n'en cueillant que les vices agréables, verra lui tomber du ciel un foyer, une famille, de quoi soigner sa vieillesse égoïste! Singulière morale! mais morale voulue pour la sensibilité et la douce impression que doit causer le dénoûment.

Où la morale existe plus vigoureuse, c'est dans le rôle épisodique de Veaucourtois, vieux fou à demi-idiot, attaqué dans la moelle épinière, ramassant sur les grandes routes des bergères dépravées pour les lancer au théâtre, et que la folie imbécile

vient saisir sur la scène, avec sa mémoire qui s'en va, sa bouche béante et ses bras en télégraphe. Il est vrai qu'on peut toujours se dire : j'esquiverai cette décadence.

Dans les deux pièces dont nous venons de parler, et par des moyens différents, au milieu d'attaques et de critiques dirigées contre le mariage, les auteurs ont été logiquement entraînés à considérer comme une peine la privation de la famille, et, comme une récompense, sa reconstitution.

III.

L'ADULTÈRE.

Deux courants principaux ont entraîné les esprits dans l'exposé, au théâtre, de cette péripétie matrimoniale; l'un sérieux, l'autre bouffon. Comme nous le verrons plus loin, de nos jours on vise au sombre et au sanglant. Ce système fait un singulier contraste avec l'indulgence affichée dans mille circonstances vis-à-vis des courtisanes, que l'on considère peut-être comme un dérivatif nécessaire. Il est toutefois à remarquer que la plupart du temps, quand le drame contemporain punit l'adultère, c'est un peu affaire de forme; on considère presque toujours la femme comme une victime, avec assez peu de raison selon nous, car de nos jours la femme n'est jamais contrainte d'accepter un mariage qui lui déplaît.

L'adultère a été de tout temps « apennage de mariage » et la liste serait longue des maris trompés : Agamemnon, Ménélas, Claude, Chilpéric, Char-

les VI, Louis X, Henry IV lui-même sont là pour le prouver.

Tous les maris ne prenaient pas leur situation gaiement. Putiphar faisait emprisonner les galants de sa femme, et on est autorisé à supposer que Joseph dut avoir des prédécesseurs moins réservés que lui. — Le sort de Candaule accuse une rigidité de mœurs méritoire et en même temps fort bizarre; car s'il fut bien à Lyssia de n'avoir pas voulu se montrer nue à deux hommes vivants, il lui eût été aussi facile de faire tuer Gygès que son imbécile de mari. — Urie ne fut pas un époux aussi commode que tant d'autres, car David, pour s'en débarrasser, fut obligé de le faire tuer dans les avant-postes.

Et cependant, dans ces temps anciens, la femme esclave appartenait aisément à l'un ou à l'autre; il n'y avait pas adultère selon l'acception légale que nous donnons à ce mot. Malgré cela, le respect que l'antiquité manifesta pour Pénélope prouve toute la valeur qu'on attachait à la vertu de la femme. Ménélas arma la Grèce entière pendant dix ans, pour venger les coups de canif qu'Hélène avait donnés dans leur contrat de mariage, et ce fut le plus bruyant de tous les maris trompés. Son infortune, qui causa tant de calamités à la Grèce et à Troie, nous a valu, selon le n° 3154 du catalogue Soleine (sans compter bien des pièces oubliées ou faites depuis), quatre Clytemnestre, trois Agamemnon dont un ballet, sept Iphigénie, quatre Oreste, cinq Électre. Il est vrai que cette famille des Atrides

fournit, dans toutes ses nuances, la gamme de l'adultère avec ses plus sinistres conséquences; la confusion des crimes s'y accroît en raison directe de l'inconduite des femmes. — Voici la liste des personnages :

1° Atrée, grand-père d'Agamemnon et de Ménélas, roi d'Argos, voit son frère Thyeste séduire sa femme Europe; Atrée tue les deux enfants nés de l'adultère et les fait manger à Thyeste. Égysthe, fils de Thyeste, tua plus tard son oncle Atrée.

2° Thyeste, fils de Pélops et d'Hippodamie, frère puîné d'Atrée, séduisit (comme nous le disons) sa belle-sœur Europe; il éleva Égisthe pour sa vengeance, et Atrée tué, il monta sur son trône dont le chassèrent Agamemnon et Ménélas.

3° Agamemnon, fils de Plisthène, épouse Clytemnestre, sœur d'Hélène (dans cette famille la vertu ne constituait pas un lourd bagage). Parti pour Troie, il éprouva le désir de remplacer Clytemnestre absente par Briséis, pour laquelle de sanglants démêlés s'élevèrent avec Achille. A son retour Égisthe, devenu l'amant de Clytemnestre, le tue. — Plus tard, en revanche, Oreste, son fils, tua sa mère, à l'instigation d'Électre sa sœur. — Ajoutons qu'Agamemnon avait immolé sa fille Iphigénie.

4° Egisthe était le fils incestueux de Thyeste et de sa propre fille Pélopée (donc il était le frère de sa mère et le beau-frère de son père). Chargé par Agamemnon de l'administration de ses états, il lui prit d'abord sa femme, puis il le tua, — mais il fut tué à son tour avec Clytemnestre.

5° Clytemnestre, fille de Tyndare et de Léda, la femme au cygne, régna sept ans avec Égisthe en trompant son mari aussi complétement qu'il est possible. Oreste, son fils, la tua pour mettre fin à son inconduite.

6° Ménélas, frère d'Agamemnon, est encore, malgré son ridicule, le meilleur de tous; il fut brave et battit Pâris sous les murs de Troie.

7° Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, sauvé par Électre lors du meurtre d'Agamemnon, tue Égisthe et sa mère; devenu fou, il erre au travers du monde classique, et va en Tauride où il retrouve, suivant quelques-uns, sa sœur Iphigénie, massacrée au Ier acte de l'histoire de Troie. Il vit jusqu'à 90 ans, — ce qui lui donne le temps de voir se calmer les haines de famille et de récolter tous les États de ses parents que l'âge avait détruits jusqu'au dernier.

Démêler la parenté naturelle, adultérine, incestueuse de ces gens-là, présenterait au point de vue de la famille moderne les cas les plus compliqués; au-dessus de tous les drames où ils ont été mêlés surnage cette idée de la condamnation absolue de l'adultère.

Par un singulier phénomène, et malgré le développement du catholicisme, ces idées morales ne pénétrèrent pas dans les mœurs du moyen âge. Le *Roland furieux* est une mine de plaisanteries sur les maris trompés, *le Décaméron* renchérit encore, *les Cent Nouvelles* aussi; les joyeusetés, facéties,

curiosités, petites pièces, pamphlets, sont pleins, du XIIe au XVIIe siècle, de toutes les plaisanteries possibles sur le mariage. Si par hasard il se rencontre un mari de mauvaise humeur, c'est l'exception.

Du VIIIe au XVIIe siècle, on ne fit que rire de la catastrophe conjugale et le sieur de Fayel, qui fit manger à sa femme le cœur de Raoul de Coucy, son amant tué en Palestine, prouve, par la célébrité qu'il a acquise, la rareté même de l'intolérance des maris.

Rabelais a bien saisi ce côté licencieux de son siècle. Dans son chapitre XXVIII, Frère Jean, réconfortant Panurge sur le sort qui l'attend s'il se décide à prendre femme, dit : « Il n'est c... qui « veut. — Si tu es c... ergo tu auras des amis beau- « coup, ergo tu seras sauvé. » — Suit une énumération qui indique le nombre énorme des maris trompés. — Quant à Rondibilis, médecin, avec son expérience, il trouve tout naturel que tout mari soit c...

Avait-on la langue plus leste que les mœurs ? en tous cas il était impossible que les mœurs fussent plus libres que la langue. Ce parti pris de rire de l'adultère continuera.

Molière résume fort bien les théories de son temps; bien qu'il souffrît beaucoup, dit-on, de la situation qu'il ridiculisait chez les autres, il en plaisantait. Il fallait plaire à la cour et surtout justifier et faire trouver toute simple, toute gaie, la position

de tant de maris dont la fortune était proportionnée à la patience.

Chrysalde appelle cela « coup du hasard ; » Arnolphe fait le détail de tous les « cornards » du pays et exprime en d'autres termes ce qu'on a dit de notre temps : « L'adultère, comique chez les autres, « est sinistre chez soi. »

Sganarelle, l'École des Maris, Georges Dandin, le Mariage forcé, etc., sont pleins de plaisanteries contre les maris trompés. Un fait singulier et caractéristique, dans Molière, c'est que les paysans regimbent plus à être trompés par leurs femmes que les bourgeois et surtout que les grands seigneurs. — Voir pour preuve *Don Juan* et *le Médecin malgré lui ;* la société prenait de la moralité en s'éloignant de Versailles.

Lafontaine riait du mari trompé, de meilleur cœur que Molière ; il dit :

Qu'est-ce enfin que ce mal dont tant de gens de bien
Se moquent avec juste cause?
Quand on l'ignore ce n'est rien,
Quand on le sait c'est peu de chose.

C'était l'opinion de ses contemporains. *Joconde, le C... batiu et content, la Fiancée du roi de Garbe,* sont la preuve de cette morale fort indulgente ; une seule fois Lafontaine punit durement le passe-temps galant avec les femmes mariées ; c'est dans les *Frères de Catalogne* ; il fait rôtir ceux-ci dans leur couvent ; mais ce n'est point le

moraliste qui châtie, c'est l'esprit caustique et rancunier persécutant les moines et daubant à tour de bras sur les *frocards*. La morale de Lafontaine consiste dans l'insouciance du fait, c'est celle qui clôt sa charmante comédie de la *Coupe enchantée*.

Au XVIIe siècle et au XVIIIe aussi, le coc.... fut fort bien porté; les maîtresses de cour firent prospérer leurs maris, et l'exemple venant de haut, pareilles mœurs s'étalèrent un peu partout; les poëtes, depuis Benserade jusqu'à Gentil-Bernard, aiguisèrent leurs *envois* pour féliciter les heureux de la galanterie.

Avec le XVIIIe siècle cependant surgirent les idées philosophiques, qui imposèrent aux mœurs au moins l'apparence d'une sévérité meilleure. *La Mère coupable* n'eût rien signifié avant l'époque où elle fut jouée; une mère coupable! cela n'existait guère; on était légère, et voilà tout, dans la société élégante et corrompue qui, en passant par la Régence, avait succédé à celle de la cour de Louis XIV. Il fallut Rousseau et la série des philosophes de l'Encyclopédie pour reconstituer la famille moderne.

Est-ce à dire qu'il n'y avait pas de vertu! il y en avait, mais elle ne tenait pas le haut du pavé, encore moins dans le monde qu'au théâtre.

Avec la Révolution, il se fit une réaction, et le gai coc..... devint l'adultère, un gros mot né avec le Code civil, et un gros mot gros de grosses conséquences. Le sérieux vint et l'aspect changea.

L'ancien esprit gaulois n'est pas mort toutefois; dans les vaudevilles modernes, il est tout-puissant; et l'apparition d'un mari au-dessous d'un bois de cerf est une plaisanterie qui ne manque jamais son effet. Elle est si bien considérée comme classique, que, même à l'étranger, le Français est sûr d'entendre plaisanter sur les cornes, et en Sicile même, les marchands qui vendent les magnifiques cornes des bœufs italiens, ne manquent jamais de parler mariage en offrant leur marchandise aux touristes.

Balzac fut le dernier romancier qui s'égaya aux dépens du mari trompé; son chapitre des *Compensations*, dans la Physiologie du Mariage, est resté un modèle d'esprit et de bonne humeur, digne d'être comparé aux meilleurs chapitres de Rabelais.

Les petits théâtres mettent néanmoins une certaine réserve dans l'exposé de l'adultère; il est rare qu'ils étalent devant le public l'adultère certain et inévitable. *Le Tigre du Bengale*, où le mari emmène le futur et encore innocent adorateur de sa femme dîner au Bœuf couronné, et *le Plus heureux des Trois*, où l'adultère est carrément établi dès les premiers mots, sont de rares exceptions; le plus souvent les petits théâtres laissent apercevoir la probabilité du galant dans le ménage, mais ils s'arrêtent là.

Après ces premiers mots, examinons les appréciations portées sur l'adultère par quelques auteurs, et les théories mises par certains d'entre eux sur la scène.

1° ADULTÈRE CONDAMNÉ.

Nous trouvons d'abord : L'adultère condamné par le fait lui-même ou par les résultats qu'il amène dans le présent et dans l'avenir.

Georges Dandin (1668) sous sa forme bouffonne est extrêmement triste ; le plus cruel de la situation c'est que le père et la mère de Sotenville ne voyant rien, trouvent, confits dans leur noblesse, qu'en somme G. Dandin, humilié, n'a que ce qu'il mérite ; ce dernier est le plus honorable de tous les personnages ; il gémit de son sort et parle d'aller se jeter à la rivière, au rebours de tant de gens qui auraient vécu joyeusement à sa place. Quant à Angélique, si c'est là le portrait d'une fille de condition sous Louis XIV, il n'est pas à la gloire de l'éducation du temps, — c'est une franche coquine, et pour elle « mieux vivre à l'avenir » signifie que son mari devra la laisser sans obstacle se livrer à ses intrigues galantes.

L'adultère, dans cette comédie, n'est pas puni ; au contraire, il triomphe ; mais le malheur qu'il laisse entrevoir en constitue la condamnation positive.

Plus d'un siècle après, au milieu de la joyeuse série des Figaros (1797), Beaumarchais écrivit *la*

Mère coupable, résultat prévu au reste dans quelques scènes du *Mariage,* par la coquetterie de la comtesse avec son page. A tous deux l'occasion seule manquait et le XVIIIe siècle était encore trop vivace pour que la pupille délurée de Bartholo fût devenue une honnête femme, — puis le monde était là avec ses habitudes : Monsieur d'un côté, Madame de l'autre, encombrant chacun à qui mieux mieux la maison avec les enfants nés de leurs fredaines.

Dans un voyage rapide, peu de temps avant sa mort, Chérubin a revu la comtesse; celle-ci semble avoir cédé un peu à la violence, mais violence plutôt morale que physique; en accourant à Astorga, l'ancien page était certain de rencontrer bon accueil. De cette visite mystérieuse, il est résulté un enfant, Léon, que le comte exècre; il reporte sa tendresse sur sa pupille, Florestine, qui n'est autre qu'une fille qu'il a eue lui-même dans une infidélité conjugale sur laquelle l'auteur ne s'explique point. Ces deux enfants illégitimes ont été élevés ensemble et une réplique du comte explique cette tolérance; il avait eu d'abord un fils légitime mort jeune et il dit : « ... que me faisait cet autre individu ?

« ... Mon froid dédain, un nom de terre, une croix de Malte,
« une pension, m'auraient vengé de sa mère et de lui... »

C'est ainsi qu'il craignait l'adultère, non à cause de son bonheur intime, mais à cause de son nom et de son héritage. Toutefois il y a plus de vingt ans que

l'infidélité de la comtesse a été commise; une vie de repentir et d'expiation a usé la colère du comte qui pardonne. D'ailleurs Léon et Florestine s'aiment, et se marieront. Là existe un point délicat; il faut que l'adultère de la comtesse soit bien évident, bien indépendant de son ménage, pour que ces deux enfants soient réellement étrangers l'un à l'autre; le code civil, avec ses règles de cohabitation possible, s'opposerait certes à pareil dénoûment. Remarquons aussi que, dans ce dénoûment heureux, le comte ne pardonne le passé qu'en souvenir de la vertu d'autrefois et des premiers beaux jours de son union; le mariage honorable cherche à s'affirmer au théâtre même dans cette intrigue où l'adultère tient grande place.

De nos jours *la Fiammina* (Th. Français, 1857) s'attaqua aux conséquences de l'adultère vingt ans après la faute. C'est une pièce importante, en ce sens que les personnages sont pleins de convenance, même ceux qui furent naguère coupables.

Fiammina était la femme du peintre Lambert; elle a quitté le domicile conjugal, éblouie par la vie de théâtre et s'est faite cantatrice; Lambert, resté seul, élève son fils et remplace la mère, morte pour la famille. Fiammina vit avec G. Dudley, pair d'Angleterre; elle a formé avec lui une de ces liaisons relativement convenables et sur lesquelles le monde ferme les yeux, — on veut bien les croire mariés.

Henry Lambert aime Laure Duchâteau, fille

d'un amateur forcené de musique qui va recevoir Dudley et sa prétendue femme. Le mariage projeté entre les deux jeunes gens est rompu quand on découvre que Mme Lambert et la Fiammina ne sont qu'une seule et même personne. — Henry provoque Dudley qui n'a d'autre tort que d'avoir enfoncé une porte ouverte, et voilà deux hommes honorables exposés à périr pour une femme déclassée. Épouvantée de ces complications, Fiammina accourt chez Lambert; puis, comme il faut en finir, survient aussi lord Dudley, qui sauve sa visite trop hardie par quelques paroles de bon sens, où il expose que tous portent la peine d'une fausse situation, résultat, dit-il, d'une lacune dans la loi, puisque le divorce n'existe plus; — il quittera Fiammina; celle-ci, à son tour, pardonnée par son fils, ira, seule, vivre dans la retraite, — dénoûment raisonnable et fort admissible sans qu'il soit besoin de rejeter sur le silence des lois la responsabilité de l'inconduite d'une femme légère.

Dans *les Effrontés* (Th. Français, 1851), l'adultère est moins sombre; il y a comme un reflet des séparations amiables du XVIIIe siècle : Mme d'Auberive est une belle dame qui n'est ni trop honnête, ni trop mariée, « mais qui a des ménagements à garder... « ce n'est pas la morale des évangiles, mais c'est « celle du monde... » Cependant cet état de femme séparée a ses déboires; impertinemment plaisantée par un jeune étourdi, grossièrement insultée par un effronté spéculateur, Mme d'Auberive est trop heu-

reuse que son mari abandonné vienne lui offrir le bras... ce qui amène un raccommodement, — les époux, comme M. et Mme Denis, seront deux vieux tisons qui ne brûleront plus, mais fumeront.

Ici l'adultère n'engendre pas de gros cataclysmes; les apparences sont sauves, — on y sent une de ces situations simplement tolérées, qu'un éclat, un rien, peut cependant faire choir dans le demi-monde; entre une liaison admise et une déchéance complète, il y a une ligne de démarcation bien fine qu'un caprice, même de la part des indifférents, peut transporter en deçà ou au delà, sans qu'en apparence les intéressés changent de position. Malgré le repos relatif que Mme d'Auberive goûte dans son élégance demi-galante, elle ne s'y trompe pas et regrette plus d'une fois le calme qu'elle eût goûté au bras d'un mari vieux et honoré. Mais aussi cependant, obéissant à un travers singulier et perpétuel du vrai monde, elle n'est pas fâchée d'être traitée comme si elle était tout à fait du demi, — c'est ce qui arrive à trop de femmes qui, même honnêtes, font concurrence aux *cocottes* (puisque le mot est adopté) et copient si bien leurs robes, leurs coiffures, leur maquillage, leur langage, etc., qu'un Parisien seul peut ne pas s'y tromper... et encore (1). Heureuses celles qui, sur

(1) A propos de la tendance de certaines femmes du monde à imiter les femmes galantes, il y a une scène fine et spirituelle dans la comédie *la Contagion*, de M. Augier.

La marquise Galéotti, jeune femme sage mais excentrique, poussée par ce désir singulier, assez fréquent, de connaître la personne, le mobilier, la toilette, les bijoux, les secrets des demoiselles du demi-

cette route, s'arrêtent à temps et ne deviennent pas des lionnes pauvres.

La lionne pauvre est une variété de la femme adultère mise à la scène en 1858. Les satires vigoureuses, écrites ou représentées sans intention licencieuse, sont les meilleurs cautérisateurs du mal; il n'y a donc aucun inconvénient à laisser jouer une vive critique des plaies trop connues, d'autant plus que cette censure répond à un besoin légitime de la conscience publique. Après les tripotages d'argent sont venues les pièces où l'on *éreintait* boursiers, banquiers, et faiseurs, — après les dithyrambes destinés à régénérer les courtisanes, sont venues les volées de bois vert du *Mariage d'Olympe*, — après les phrases ampoulées en faveur de l'adultère sont venues *les Lionnes pauvres* (Th. du Vaudeville, E. Augier et E. Foussier), attaquant non-seulement cet adultère, mais surtout aussi le luxe malsain et de mauvais aloi de certains ménages. Cette comédie parut choquante à beaucoup d'esprits qui ne se rendent pas bien compte en quoi consiste l'immoralité au théâtre. La moralité d'une pièce dépend de la leçon que la réflexion en tire, sans

monde, fait venir Mlle Navarette pour lui demander quelques conseils sur son jeu dans une pièce d'un théâtre de société.

Voulant mettre Navarette à son aise, la marquise fume, rit et singe les allures d'une cocotte. Navarette, au contraire, pleine de convenance prend le rôle que la grande dame n'eût pas dû quitter.

Étrange chassé-croisé! inspiré par la curiosité malsaine de quelques femmes pour les scandales d'en-bas, curiosité qui engage le demi-monde à monter encore et à envahir une société qui trouve amusant de chercher à se rapprocher de lui et à l'imiter à peu près en tout.

avoir égard à la marche du drame et surtout au dénoûment : — souvent un dénoûment immoral n'empêche pas que la pièce soit morale et réciproquement un dénoûment moral ne change rien à l'immoralité du sujet. Nous appelons ici moral ce qui est conforme aux mœurs honnêtes sans exagération, immoral ce qui tend à sortir de cette limite.

Le dénoûment surtout n'a aucune influence, ou, pour mieux dire, ne devrait avoir aucune influence sur la leçon à tirer du drame ; mais trop de spectateurs ne s'attachent qu'à ce dénoûment et font abstraction du reste. Ainsi *Diane de Lys*, pièce immorale d'intrigue, produit, malgré son dénoûment moral, un effet immoral. — *Les Idées de Madame Aubray*, pièce morale, produisent cependant, avec un dénoûment immoral, un effet moral. — *Julie*, pièce immorale, malgré son dénoûment moral, produit un effet immoral. L'impression produite doit être tout à fait distincte des éléments dramatiques ; il faut même encore se tenir en garde contre les goûts et la sensibilité du public et regarder au delà de l'action, penser au quatrième ou au sixième acte, si la pièce en a trois ou cinq. — Ainsi deux époux adultères se réconcilient, pense-t-on au joli intérieur que cette réconciliation fera à ces époux ? un vieillard épouse une jeune fille, c'est un dénoûment qui peut sembler extrêmement convenable, pense-t-on à l'avenir qui peut être réservé au ménage ? — Nous pourrions citer un grand nombre d'exemples de ce genre ; mais, pour revenir aux

Lionnes pauvres, disons que cette comédie, immorale d'intrigue et de situations, produit sur l'esprit un excellent effet.

Pommeau, déjà vieux, et demeuré par modestie simple premier clerc de notaire avec 12,000 francs d'appointements, a épousé Séraphine, qui mène la vie à grandes guides ; il adore sa femme qui ne l'aime pas. — Ce ménage fait opposition avec celui de Lecarnier, avocat, chez lequel la situation est retournée, et où Thérèse Lecarnier, pupille de Pommeau, adore son mari qui ne la paye pas de retour. Au milieu de l'action, circule Bordognon, le sceptique, qui dit à chacun la vérité en riant. L'auteur, avec un esprit gaulois, ne semble pas trop condamner l'adultère de Séraphine en présence de l'âge du mari, mais il stigmatise l'adultère payé, celui des femmes qui, pour soutenir leur luxe, reçoivent de l'argent de leurs amants, — adultère non encore mis à la scène, et que Lesage évita d'attaquer dans *Turcaret*, en faisant de la Baronne une veuve problématique.

Pommeau est, au reste, un mari aussi niais que l'époux traditionnel au théâtre, — celui que tous les auteurs comiques ont dessiné ; il est bête à brouter de l'herbe ; il ignore le prix de n'importe quel objet ; il s'imagine qu'on trouve presque pour rien un service d'argenterie marqué à son chiffre, qu'une femme va seule aux courses pour voir les chevaux, qu'on rencontre de splendides volants en dentelle d'Angleterre pour 1,500 francs !

— Vertueux et piocheur, il semble mis au monde pour tenir l'emploi de ces chevaux de fatigue qui écrasent les cailloux des routes pour les jolis animaux à pieds sensibles qui ne les en remercieront seulement pas. Bordognon, au flair parisien et subtil, n'attend pas longtemps pour distinguer la cocotte payée dans Mme Pommeau, vice fréquent à notre époque, vice qui fait que l'adultère simple peut passer pour vertu... relativement; il y a en effet une immense différence entre ces deux époques : celle où « le mari paye dix centimes les petits pains d'un sou, » et celle où « le mari paye un sou les petits pains de dix centimes. »

Comme tout vice vit aux dépens d'une vertu, le ménage Pommeau est engraissé de l'argent de Lecarnier, qui refuse tout à sa femme et emprunte même au clairvoyant Bordognon pour payer Séraphine. Des papiers perdus dans un coupé, une note de modiste (150 fr. pour un chapeau, un vrai souffle de brise !) dévoilent l'intrigue à tous les yeux, sauf à ceux de Pommeau, qui est bien, comme disent les clercs de l'étude : « un principal, un maître clerc invétéré, une espèce de crétin qui mourra dans la cléricature finale... » Les bruits du monde ne lui apprennent rien, et, dans sa naïveté stupide, il laisse arriver le moment où sa femme est prête à se vendre au premier venu... pour 10,000 francs; c'est cher !

Le pire de ces situations adultérines c'est la promiscuité inévitable des domestiques, marchan-

des, etc. — Il y a notamment une de ces dernières, à côté de laquelle Mme La Ressource, de classique mémoire, semble une rosière municipale. Jeune et accorte, elle révèle tout à Pommeau, lui ouvre les yeux et lui apprend qu'on n'a rien pour rien. Cet élément, qui, armé de factures, vient dénouer la situation, existe toujours dans la vie des Séraphines sous le nom de couturière, de modiste ou de lingère ; les promesses sur les successions à venir ne suffisent pas ; vient un moment où la liquidation doit se faire, et comment ? De là à la prostitution pour payer les notes, il n'y a qu'un pas, et c'est ce que, malgré la vertueuse innocence de Pommeau, le drame établit carrément. Pommeau quitte sa maison, laissant la misère pour châtiment à Séraphine, qui, dans un mois, sera fille entretenue, dans dix ans tiendra un tripot, et dans vingt ans mourra à l'hôpital. Frappé au cœur, Pommeau ira s'éteindre seul pendant que le ménage Lecarnier verra aussi son intérieur troublé pour l'avenir.

Pommeau mourant de douleur est touchant et peut-être vrai, — mais le public en a tant vu qui vivent de l'adultère, qu'il est devenu un peu sceptique. Le mari semble ici puni et la femme triomphante ? il faut, pour comprendre la vraie morale du drame, une réflexion dont tout esprit n'est pas aisément capable ; il faut comprendre que la vertu malheureuse est plus grande que le vice prospère.

Après les *Lionnes pauvres*, une seule pièce,

dans le théâtre contemporain, nous semble avoir attaqué de front l'adultère sans vouloir l'excuser, ni le justifier, sans le placer, comme trop souvent, au milieu de détails qui le rendent charmant; c'est *le Supplice d'une Femme* (E. de Girardin, Théâtre français, 1865), pièce nette, courte, qui a stupéfié le public habitué à plus de ménagements, et a attiré sur elle les foudres de bien des gens qui consentent à ce qu'on parle d'amour, d'amant, de maîtresse, d'adultère, mais à la condition qu'on ne leur donne de tout cela que des dessins de fantaisie et qu'on n'exhibe pas sur le théâtre la vérité probable d'une situation.

Si l'on retranche du *Supplice d'une Femme* le rôle de Mme de Larcey, il reste quoi ? la trilogie immortelle ridiculisée par Paul de Kock, le mari, la femme et l'amant — avec en plus un enfant, chose encore fréquente malgré la diminution du nombre des naissances, chose qui n'a l'air de rien, dont on ne se préoccupe guère dans l'adultère au théâtre, bien que souvent ce soit cet enfant qui, dans l'avenir, fils ou fille, petit-fils ou petite-fille même, en arrive à supporter parfois la responsabilité de la faute de ses ascendants.

Rien de plus intime que le drame. — La femme a épousé son mari sans l'aimer, et, par un singulier esprit de contradiction, elle s'aperçoit qu'elle l'aime le jour où elle le trompe, soi-disant par reconnaissance envers celui qui donne sa fortune pour son mari. Dans ce drame à trois personnages,

surgit une idée qu'on n'a pas osé aborder franchement au théâtre comme trop scabreuse : la jalousie de l'amant contre le mari. Le roman de Fanny a risqué cette analyse et a remporté le succès des audacieux, mais le livre admet ce que repousse la scène ; à la représentation il est resté : un mari confiant — un ami faux et acharné comme amant — une femme excédée de cet amant, une vraie martyre de l'adultère. Mathilde dit à ce dernier qui la poursuit de son amour :

« ... Vous parlez de vos tortures ! Quelle existence m'avez-
« vous faite ! et combien de fois n'ai-je pas songé à mourir
« pour y échapper !... »

elle n'a plus rien à elle et n'est plus qu'un objet dont le mari et l'amant se disputent tour à tour la possession ; elle en vient à haïr son amant et à regarder comme un réel supplice l'obligation où elle se trouve de lui dire : « Je t'aime ». Dans la vie adultérine, la femme coupable n'a pas souvent ainsi le sentiment de sa faute, et louvoie fort bien dans les corridors d'une fausse situation.

Sur le point d'être dénoncée par une femme de chambre, car il y a là aussi la complicité forcée des domestiques, Mathilde préfère tout écrire à son mari, qui d'abord ne comprend pas ; — ce qu'il devrait surtout ne pas comprendre, c'est qu'elle ait jamais été honnête ; là est en réalité le nœud de l'adultère : — une femme qui trompe son mari a toujours été, même avant sa faute, disposée à pren-

dre le chemin de traverse; le cas de viol seul pourrait expliquer une chute involontaire, mais alors on n'attend pas, comme Mathilde, sept ans pour le dire.... en recommençant chaque jour. Après une discussion trop longue pour la scène et dans laquelle le mari repousse successivement, comme moyen de châtiment, le duel, la séparation judiciaire et se refuse en même temps à pardonner, il ordonne : que l'amant reprendra l'argent qu'il a apporté de manière à passer aux yeux du monde pour avoir volontairement ruiné son ami, — que sa femme se retirera chez sa mère en déclarant qu'elle ne veut pas supporter la misère avec son mari, — et enfin que sa fille, qu'il sait ne pas être de lui, restera cependant avec lui parce que lui seul est honnête dans la maison.

L'enfant, au reste, se jette dans les bras de son père légal et le préfère d'une façon inconsciente à tout autre. Sa mère reviendra-t-elle? — « Peut-être! » réplique le mari; car c'est le pire de ces ménages mauvais, les morceaux en subsistent toujours, et rien ne peut garantir qu'une femme, même vicieuse, ne rentrera pas tôt ou tard au bercail conjugal à la faveur du pardon, du temps ou de l'oubli.

Ce drame est, selon nous, très-moral, il indique « qu'en dehors de la fidélité réciproque, il n'y a que complications inextricables... » Il souleva toutefois de violentes récriminations; les femmes surtout s'indignèrent. Pourquoi? Vertueuses, elles n'avaient rien à y voir; vicieuses, se trouvaient-elles

trop cruellement punies ? On préfère généralement l'adultère romantique, passionné, le mélodrame avec sang et poison, impossible ou fort rare dans la vie ordinaire, à la vérité qui laisse à chacun le loisir de faire un retour sur soi-même. Toutes les pièces où la femme coupable est trop nettement condamnée sans la poésie de la passion, ont fait pousser au public féminin les mêmes cris d'indignation, que ce soit *le Supplice d'une Femme, le Mariage d'Olympe* ou *les Lionnes pauvres*. Que doit-on en conclure ? Le nombre des femmes légères est-il assez considérable pour que la condamnation de l'adultère soit difficilement admise au théâtre ? Ou y a-t-il trop de femmes vertueuses ignorant assez ce que c'est que l'inconduite pour ne pas comprendre la gravité des complications que cet adultère peut entraîner ? Il faudrait se réjouir de ce dernier point s'il était plus probable que le précédent. On a tout réhabilité depuis cinquante ans ; on pourrait donc s'occuper de la vertu, — et comme cette dernière, mise à la scène, est rarement intéressante, car les existences honnêtes prêtent peu au développement des incidents dramatiques et les qualités intimes n'offrent pas des péripéties bien empoignantes, on ne peut guère défendre ladite vertu qu'en attaquant carrément les vices, c'est ce qu'avait fait *le Supplice d'une Femme* (1).

(1) Dans *la Princesse Georges* (Th. du Gymnase, 1871), l'auteur discute non la punition de l'adultère de la femme mais celle de l'adultère du mari.

Dans *le Sphinx* (Th.-Français, 1874) M. O. Feuillet punit l'adultère, mais d'une façon bien bizarre. M. de Chelles, officier de marine, forcé de partir pour une station maritime, a laissé chez lui, aux soins de son père, amiral, sa femme jeune, belle et passionnée. Dans le château de Mme de Chelles, ou tout à côté, habite sa sœur d'adoption avec son mari. Ce dernier, malgré le sentiment du devoir, devient amoureux de Mme de Chelles, qui partage sa passion ; mais celle-ci lutte contre son entraînement sinon par devoir, du moins par respect pour le bonheur de sa sœur; elle va jusqu'à vouloir se faire enlever pour échapper à la chute inévitable qu'elle entrevoit. Tout cela se passe au nez du brave amiral, homme à cheval sur le devoir, qui se croit toujours à son bord, maître absolu, et qui déclare hautement que, dans le cas où Mme de Chelles, sa belle-fille, manquerait à la foi conjugale, il la tuerait de sa propre main.

C'est la question renversée, et c'est la femme qui agite ce problème : elle se demande si elle, femme, n'a pas le droit de faire tuer son époux qui la trompe. — Au moment d'envoyer ce dernier à un rendez-vous où elle sait qu'un mari jaloux et prévenu le frappera à mort, l'amour l'emporte et la princesse Georges pardonne l'adultère comme s'il s'agissait d'une simple école buissonnière.

L'idée était cependant originale, mais le public n'eût certes pas admis une femme se faisant justice elle-même, et l'auteur aura reculé devant un dénoûment trop logique et trop sanglant.

La condamnation du mari résulte néanmoins très-nette et très-explicite des circonstances du drame, tout comme dans *la Visite de Noces*, l'auteur condamne aussi l'amant, après une comédie assez singulière que joue la femme, comédie qui la rend ce nous semble peu intéressante. Quand on s'incarne si bien dans la peau d'une fille, on est bien près de l'être réellement.

Cette menace n'empêche pas les amants d'être l'un à l'autre, et sans que l'amiral s'en aperçoive. Mais comme il faut la sanction du drame, Mme de Chelles s'empoisonne, moins par peur de son beau-père que pour ne pas troubler plus longtemps le ménage de sa sœur.

Quelle singulière idée! Le ménage de cette sœur sera tout aussi perdu qu'auparavant. Puis la terreur qu'inspire l'amiral ne semble pas devoir être prise au sérieux. On a beau vouloir tuer, cela n'est pas aussi facile qu'on le pense; le mari seul peut avoir ce droit, et ne peut le déléguer à un parent, fût-il père et amiral. — Enfin, une agonie par un horrible poison, pour une jeune et belle femme coupable seulement d'aimer un pseudo-beau-frère, nous semble un châtiment terriblement cruel.

Pourquoi ces inégalités dans ce drame? Parce qu'il n'est que le remaniement pour la scène d'un roman court, mais vigoureux, du même auteur : Julia de Trécœur. Dans le roman il ne s'agit pas de belle-sœur d'adoption, de beau-père surveillant la femme de son fils. Une mère encore jeune s'est remariée; sa fille devient éperdument amoureuse de son beau-père. Après avoir tenté de le ravir à sa mère, voyant l'inutilité de ses efforts, Julia se précipite, à cheval, du haut d'une falaise dans la mer.

La situation d'une fille amoureuse du mari de sa mère était trop difficile à mettre au théâtre; — l'auteur a modifié la situation tout en laissant le châtiment aussi dur. — Aussi qu'est-il arrivé? on

s'intéresse à la femme coupable et on la plaint en somme de la cruauté de son supplice, sans ressentir aucune sympathie pour un mari absent et inconnu.

Naguère encore, le théâtre du Gymnase, dans *le Filleul de Pompignac* (1869), a exposé une des mille physionomies de l'adultère et de ses suites. Vingt-cinq ans après la faute, le père vrai et le père légal se retrouvent en présence; le mari a élevé l'enfant qu'il sait depuis quinze ans ne pas être de lui; il le déteste; — le père naturel n'a jamais vu son fils et l'aime modérément. Un serment refusé dévoile tout au mari jusqu'alors hésitant dans ses soupçons. Après un imbroglio de duel, l'enfant se trouve entré deux pères : celui de la nature et celui de la loi, — c'est vers ce dernier qu'il se précipite. Chose peut-être logique, mais qui doit faire peu de plaisir au mari, qui ne pensait tout à l'heure qu'à envoyer l'enfant adultérin se faire tuer à la guerre lointaine, et qui aujourd'hui, par affection forcée, se voit embobiné pour toujours d'un garçon qui n'est pas de lui et dont la présence lui rappelle la faute de sa femme et son malheur de vingt années.

La pièce repose sur un article du code, et c'est une matière trop subtile pour faire un effet puissant au théâtre. Il y a cependant une situation dramatique. Le mari va se battre avec le colonel séducteur, dans le passé, de la femme qui est morte; le fils adultérin veut se battre à la place du mari :

impossible, car il n'est pas son fils et le colonel ne peut pas se battre contre celui qu'il a mis au monde; ce dernier ne peut non plus se laisser tuer par lui et en faire un parricide. D'autre part, si le colonel tue le mari, le fils pourra vouloir venger son faux père sur son vrai père. — Si le colonel est tué par le mari, le jeune homme trouvera donc naturel que son vrai père soit tué par son faux père. C'est une péripétie fort intéressante mais compliquée; elle a besoin de trop d'explications juridiques pour constituer à la scène une situation nette et réellement dramatique; au théâtre la passion seule réussit, la discussion laisse le public très-froid.

Qu'y a-t-il donc de démontré dans cette pièce? que le vrai père est celui qui soigne et élève l'enfant, même mal et à contre-cœur, même en le détestant, et que le père naturel, qui plante un enfant dans un sol conjugal et court ensuite le monde avec insouciance, n'est pas digne de ce nom? rien de mieux; nous avons déjà vu *le Fils Naturel* répondre à son père : « Adieu, mon oncle. » Mais c'est une singulière façon d'excuser un adultère ou de l'oublier, que de se charger de l'enfant qui en est résulté. C'est encore un dénoûment qui, sans en avoir l'air, conclut contre le mariage, et il faut que ce dernier ait, comme dit Gubetta dans *Lucrèce Borgia*, à propos de la queue du diable, « l'âme « soudée, chevillée et vissée à l'échine d'une façon « bien triomphante pour résister à l'innombrable « multitude de gens » qui lui portent des coups

chaque jour, même en condamnant l'adultère. — Qu'est-ce donc quand, ainsi que nous allons le voir, le sujet des drames ou les détails qui l'entourent, cherchent à excuser cet adultère.

2° ADULTÈRE JUSTIFIÉ.

Examinons à présent :

L'adultère justifié au nom de la passion ou comme dédommagement normal du malheur en ménage, le tout assaisonné de théories sociales.

En première ligne des œuvres militantes, nous citerons *Antony* (Al. Dumas et aussi, disait-on, E. Souvestre! 1831, Porte-Saint-Martin); ce fut un des grands succès du XIXe siècle, et aujourd'hui encore, à la lecture, nous ne disons pas à la représentation, le drame est des plus intéressants malgré le style ampoulé de certaines parties et le ton déclamatoire général de l'œuvre.

Antony, ou le Bâtard fascinateur comme on disait alors, pouvait épouser Adèle; il n'a pas demandé sa main, ce moyen de la posséder était trop simple et Adèle a épousé M. d'Hervey. Depuis trois ans Antony est à l'étranger et il écrit des lettres cachetées de cette devise : *Adesso e sempre;* il revient, mais Adèle redoute sa présence; aussi charge-t-elle son amie Clara de le recevoir à sa place et elle sort. Qu'importe, il y a un Dieu pour les amants comme pour les ivrognes, les chevaux d'Adèle s'emportent, un courageux inconnu les arrête, et bien entendu

cet inconnu n'est autre qu'Antony, — arrêter les chevaux emportés a été longtemps la spécialité des amants romantiques, — Antony est blessé, on le dépose chez Adèle, — c'est le destin !

C'est le destin ! ce mot que nous écrivons en riant est cependant le vrai ; Antony nous semble boursouflé, mais au point de vue de la passion, ce drame est admirablement fait et d'une logique irréfutable, — c'est réellement le destin qui agit, et l'auteur a apporté dans la marche de l'action une décision, un enchaînement tels qu'on pense au fatum antique ; les faits arrivent, pourquoi? parce qu'ils ne pouvaient être autrement.

Antony accuse le monde de sa douleur ; mais Adèle est à lui d'avance, elle ne songe même pas à lutter ; — ce n'est pas la séduction, c'est l'équilibre à peine conservé vis-à-vis de la chute ; c'est, comme dans un cirque, la certitude que le gymnaste va tomber. — Seulement, quand, où et comment tombera-t-il ? tout le drame est là ; aussi Adèle s'écriait-elle avec raison en tombant assise sur le bras d'un fauteuil : « Mais je suis perdue ! moi ! ! » Elle veut fuir, mais Antony est là, lui, homme inconnu, enfant trouvé, maudissant le monde, mais par l'amour « né pour tous les rangs, appelé à tous les états »... il arrivera au terme de son existence sans avoir deviné « si la vie est une plaisanterie bouffonne, ou une création sublime. »

Il y a trois choses dans les récriminations d'Antony :

1° La misanthropie d'un caractère sombre voyant juste sur certains points, amour, amitié, et, au fond de tout, l'indifférence absolue des uns pour les autres déguisée par la forme.

2° Un reproche immérité à la société d'avoir condamné sa mère pour une faute: — c'est juste châtiment, — si l'on pardonne l'inconduite, à quoi servira la vertu ?

3° Un reproche tombant à faux à propos de la prétendue responsabilité que le monde impose aux enfants trouvés ou naturels, — cette responsabilité n'existe pas toujours, — que les parents souffrent d'une faute, bien, mais que les enfants en soient les victimes inévitables, rien ne serait plus injuste. Reste la question du nom. Antony n'en a pas. Il gémit de sa situation; mais eût-il eu un nom obscur, son humeur eût été la même,—qu'il s'agisse d'enfant légitime ou d'enfant naturel, dans la société la plus démocratiquement constituée, celui qui s'appellera Bredouillot ne réussira jamais aussi bien que celui qui s'appellera comte de Rubempré.

D'ailleurs Antony nous semble mal venu à se plaindre du monde. — Il a de la fortune, car il voyage en poste en 183., et paye son domestique 100 fr. par heure quand il l'envoie courir après M. d'Hervey; il ne fait rien, — or un enfant trouvé, riche, élégant, oisif, aimé d'une femme belle et noble, ne nous semble pas très-malheureux; il est orphelin, c'est vrai, mais tant d'autres n'ont plus ni père ni mère, et ont encore la misère pour

apanage. Antony appartient par excellence à cette race de héros de roman, inconnus, beaux, jeunes, riches, intelligents, peintres, sculpteurs, littérateurs à la fois, musiciens, faisant des armes, montant à cheval, irrésistibles au moral comme au physique, amants de femmes accomplies, et malgré cela maudissant le ciel et la terre, pourquoi ? parce qu'ils n'ont pas une famille que, vu leurs qualités trop exceptionnelles, ils s'empresseraient de ne pas voir si elle leur tombait des cieux.

Grâce à sa puissance séductrice inévitable, Adèle sera à lui ; sa loi, c'est la passion. — « Partez, dit-il, restez, fuyez, je vous veux, je vous aurai ! » — De son côté, Adèle ne parle nullement de son mari, et ne « peut penser qu'à *lui*. » Enfin Antony la rencontre dans une chambre d'auberge, et la prend. — Il n'y a pas viol, puisqu'il n'y a pas de résistance.

On voit que ce drame diffère d'une façon caractéristique des pièces de notre temps (1). Le théâtre d'alors met la passion en scène sans discuter — des actes, des faits — le nôtre discute et met tout en tirades. Cependant Antony a commencé les théories à la scène ; comme sa passion constituait un phénomène exorbitant, l'auteur a dû prendre ses précautions et chercher à plaider la cause de son héros dans une scène spéciale du IVe acte. C'est publiquement qu'Antony, attaquant l'hypocrisie mon-

(1) Certains drames semblent cependant revenir un peu à ce système de scènes courtes, nettes et brutales. *Julie* par exemple, et *le Sphinx*.

daine, cherche à justifier l'adultère (il est vrai qu'on insulte méchamment sa maîtresse). Supposez, dit-il :

« Une femme innocente et pure, au cœur aimant, candide,
« méconnu, »

puis une autre femme dont l'adresse seule fera la moralité, et qui abusera lâchement de son adresse pour tuer la réputation de la première,

« Des deux femmes la première sera compromise, non par
« défaut de vertu, mais par défaut d'habitude. »

(*Antony*, c'est l'adultère social et raisonné, comme *Henry III et sa cour*, c'est l'adultère pittoresque ; les deux pièces forment ainsi deux pendants très-curieux à examiner à ce point de vue).

Rappelé par les rumeurs du monde, M. d'Hervey, qui n'a encore rien su, arrive ; il faut fuir, car Adèle ne cherchera pas à mentir, — mais au moment du départ le souvenir de sa fille la fait hésiter, — elle eût mieux fait d'y songer plus tôt. Pendant les débats des amants le temps passe, le mari survient, on entend sa voiture s'arrêter, le marteau de la porte-cochère retomber, puis, comme un commandeur en habit noir, M. d'Hervey monte lentement l'escalier, — alors, sur sa demande, Antony poignarde sa maîtresse et dit au mari qui entre : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ! » C'est une niaiserie que cette phrase, car tout le monde sait pertinemment dans l'entourage de M. d'Hervey, à quoi s'en

tenir sur les relations d'Antony et d'Adèle, mais cette phrase, au point de vue dramatique, était une superbe trouvaille; elle eut un tel succès que pendant longues années elle servit de texte à mille plaisanteries (1).

C'était le temps des gros drames passionnés.

L'adultère fut encore monstrueusement exposé dans *la Tour de Nesle* (Porte-Saint-Martin, 1832); — Gauthier d'Aulnay est capitaine et amant de la reine Marguerite, mais cela ne suffit pas; il faut à celle-ci des inconnus à la tour de Nesle, et Philippe, frère de Gautier, s'y rend avec Buridan; Philippe marque la reine au visage, d'où suit le drame que l'on connaît.

Ah! le théâtre n'y allait pas de main morte!

Christine à Fontainebleau, une reine faisant massacrer son amant. — *Le Roi s'amuse,* un roi de France courant les tripots de bas étage. — *Lucrèce Borgia,* la sœur d'un pape empoisonnant des ambassadeurs. — *La Tour de Nesle,* une reine de France et ses sœurs faisant raccoler dans les cabarets des compagnons d'orgie, — tout cela c'était au reste gros et bons drames où la passion se développait librement, et comme, nous le disions, non en théories, mais par des faits. Il était aussi de mode d'établir des antithèses violentes : l'orage et l'orgie,

(1) Une des meilleures est celle-ci. Un jour que par suite d'un brouhaha dans la salle le public n'avait pas compris le dénoûment, une tempête s'éleva demandant une explication, — on n'avait pas entendu, on voulait savoir, — Adèle se releva alors et prenant la parole : « Je lui résistais, dit-elle, il m'a assassinée! »

« étrange concert où Dieu et Satan font chacun leur partie. » La célèbre tirade des grandes dames sent la Révolution et le Socialisme, elle frappe sur les vices des riches :

« ... Ce sont de grandes dames... elles nous ont fait cher-
« cher dans la nuit par une femme vieille, voilée, qui avait
« des paroles mielleuses... Elles nous ont accueillis avec
« mille tendresses... Elles se sont livrées à nous sans détours,
« sans retard, à nous... inconnus et mouillés de cet orage.
« Vous voyez bien que ce sont de grandes dames!... à table,
« elles se sont abandonnées à tout ce que l'amour et l'ivresse
« ont d'emportement et d'oubli... elles ont oublié toute re-
« tenue, toute pudeur... oublié la terre, oublié le ciel... Ce
« sont de grandes dames... de très-grandes dames... je vous
« le répète... »

Les conséquences tirées par Buridan pourraient se discuter, mais, telles quelles, elles faisaient un prodigieux effet ; peut-être sont-ce des excès nécessaires au développement de l'esprit, excès qui donnaient un relief tout spécial au mot qui termine le IIe tableau, quand Philippe, frappé à mort et voyant Marguerite se démasquer devant ses yeux, murmurait : « Marguerite de Bourgogne, reine de France ! » et quelle reine ! au milieu de ses orgies elle court les cabarets avec les sceaux de l'État dans sa poche, et a commencé sa vie en assassinant son père. Toute la pièce cherche, au reste, à ridiculiser le pouvoir : Le roi Louis X rentre à Paris, il augmente les impôts, et aussitôt le peuple de crier : Noël !

Mais que l'on veuille bien comparer ce répertoire violent, avec sa rare puissance, au répertoire des

Etienne, des Collin d'Harleville, etc.; qu'on le compare encore, comme valeur littéraire, à celui des vieux dramaturges, Pixérécourt et ses collaborateurs, cependant fort habiles, et l'on ne pourra s'étonner du prodigieux succès souvent mérité de ce qu'on a appelé l'école romantique. S'adressant aux classes populaires, les gros drames d'ailleurs devaient avoir une allure plus brutale; sauf dans la satire qui doit fouetter vigoureusement, l'art demande pour être apprécié une culture d'esprit et des ménagements particuliers; le drame est un premier échelon, et la séve puissante des œuvres exagérées du temps qui nous occupe était nécessaire pour relever le théâtre gracieux, mais un peu essoufflé, qui les avait précédées.

3° ADULTÈRE EXCUSÉ.

Les idées indulgentes vis-à-vis de l'inconduite de la femme firent un chemin rapide. Au théâtre et dans le roman, une théorie se forma, celle de l'émancipation de la femme mariée, et en même temps que les auteurs se plaisaient à noyer l'adultère dans le sang, ils tentaient la justification de cet adultère en l'attribuant au mauvais assortissement des époux dans le mariage. Tous les torts venaient du mari, la femme devait donc posséder un amant doué des qualités les plus exceptionnelles pour lui faire oublier les défauts du monstre imposé par la loi ; ce dernier doit même parfois se résigner à la puissance irrésistible de l'amour, et *Jacques*, dans le roman de ce nom (G. Sand), mari rêvé, mari modèle, se précipite dans un glacier pour ne plus gêner les expansions de sa femme et laisser la place libre aux deux tourtereaux.

Nous croyons que toutes ces théories sociales, épouses sacrifiées, maris inintelligents, amants incompris, âmes qui se cherchent, etc., ne purent avoir qu'une détestable influence sur les mœurs d'un certain public.

Avec le temps, la façon brutale d'exposer les faits

de la passion s'adoucit ; l'art devint plus adroit ; sans justifier l'adultère on l'entoura de détails charmants, et, tout en rendant le mari plus digne, on ne le fit pas plus supportable pour son infortunée compagne. L'exemple fut tout aussi pernicieux, même quand la faute fut suivie d'un châtiment mérité.

Voici par exemple *Diane de Lys* (A. Dumas fils, Gymnase, 1853) ; c'est une pièce qui, bien que punissant d'une façon sanglante l'adultère de la femme, bien que faisant du mari une personnalité digne, a tellement entouré cet adultère de passion, d'esprit, de charme, qu'elle semble plutôt l'apothéose de l'adultère, et l'on dirait que ce n'est que pour la morale finale et nécessaire que le mari, armé par la loi non d'un droit absolu, mais d'une excuse admissible, vient mettre le holà aux déportements de celle qu'il a épousée.

On voit ici un peintre, Paul Aubry, l'artiste séduisant disparu depuis *une Chaîne*, voué à l'amour d'une grande dame bizarre, dévorée d'une curiosité malsaine pour les petits mystères des ateliers, pénétrant chez un garçon comme chez elle, se délectant comme un chat qui boit du lait à l'idée qu'elle commet une imprudence, rêvant peut-être avec volupté que son mari pourra la tuer ; c'est une courtisane emprisonnée dans la peau d'une femme du monde. Elle reçoit son amant chez elle à deux heures du matin et roucoule avec lui les phrases de la passion jusqu'à ce qu'ils tombent dans les bras

l'un de l'autre dans une salle d'auberge; puis enfin, à la nouvelle fausse du mariage de son amant, elle vient le relancer jusque chez lui. — Là, le mari tue Paul Aubry et emmène sa femme... où? à Charenton s'il est logique; car Diane n'est qu'une folle, bien que l'auteur veuille en faire un type exceptionnel, produit d'une éducation fantaisiste. — Mais c'est un type charmant, dangereux, car chaque femme, en se croyant à son tour une exception, peut la prendre pour modèle.

Diane de Lys est à la fois l'excuse et la condamnation de l'adultère. — C'est l'excuse, par l'attaque du mariage, par la proposition du divorce; le divorce ne serait peut-être pas une mauvaise idée, mais à ce seul point de vue, c'est que la plupart des femmes légères n'étant plus forcées de rester dans le devoir, sachant qu'elles peuvent être libres, demeureraient alors honnêtes, rien que par esprit de contradiction. — C'est la condamnation de l'adultère par l'aspect des fausses positions qui dégradent la femme et relèvent au contraire le rôle du mari. Ce dernier représente la famille et la loi, c'est bête si l'on veut, mais c'est tel que l'a fait la société, et si la femme, comme Diane de Lys, se donnait, pour trouver le bonheur intérieur, la peine qu'elle prend pour courir les aventures, elle le rencontrerait sans nul doute. Mais la femme tyrannisée par le mariage plaît au public, l'amant est toujours plus attrayant que le mari, et nous nous souvenons des récriminations soulevées contre le comte de Lys

parce qu'il tuait Pierre Aubry d'un coup de pistolet. Qu'eussent donc dit les femmes si le comte eût tué Diane de Lys ? il pouvait être légalement excusé. Tuer une pauvre femme! quelle horreur !! c'est vrai, mais en somme c'est ce quasi-droit du mari qui retient sur le bord de la faute bien des coupables d'intention, désireuses de le devenir davantage, et s'il disparaissait de nos lois, cent mille petites dames de plus, le soir même, à Paris seulement, jetteraient probablement leurs bonnets pardessus les moulins (1).

La Pénélope normande (A. Karr, Vaudeville, 1860), nous offre un couple mal assorti, mais dans lequel le mari comme la femme se dispensent de ces réserves mondaines, si bien ménagées dans *Diane de Lys*. Pénélope par antiphrase, Noémi

(1) Dans deux autres pièces de M. A. Dumas on trouve d'un côté la punition de la femme, de l'autre une indulgence complète vis-à-vis de sa faute.

Dans *la Femme de Claude*, l'épouse coupable est tuée par le mari.

Dans *M. Alphonse*, l'épouse coupable est pardonnée. Ici le mari nous semble même dépasser les bornes de l'indulgence possible, sa bonté est excessive. — Sa femme l'a trompé, et avant son mariage elle a eu une enfant, une fille alors âgée d'environ dix ans. Que dit le mari à cette nouvelle qui tombe sur lui comme la foudre ? Ses paroles peuvent se résumer ainsi : « Eh bien, mon amie, amenez l'enfant, elle sera ma fille! » C'est ce qui a lieu. Si l'on voulait prendre la situation en riant, cette bonté conjugale serait bien près du grotesque. Mais le caractère du mari est digne et fait passer son excentricité.

Dans le théâtre de M. A. Dumas, mine inépuisable d'observations, d'esprit, de réflexions justes ou fausses, on trouve de tout : condamnation, absolution de la femme coupable, condamnation, réhabilitation des courtisanes, — on dirait parfois que semblable à la lance d'Achille, il guérit d'une main les blessures qu'il fait de l'autre, et venge ici la société du mal que ses théories ont pu lui faire ailleurs.

est la femme supérieure à son milieu, ne pouvant se faire à la réalité de la vie et couper ses ailes d'ange pour s'occuper du ménage. Hercule, son mari, rude marin, part pour faire fortune, laissant naïvement sa femme à garder à Anthime Férouillat, son ami, qui n'a rien de plus pressé que de la prendre pour lui ; mais il doit sentir le goudron comme Hercule, et Noémi a besoin d'avoir près d'elle un jeune élégant pour lui parler meilleur langage ; il lui faut non-seulement l'intrigue, mais le nombre ; René de Sorbières se rencontre à propos. Lors de son retour, Hercule, mis au courant par une vieille servante, fait tuer René par Anthime, auquel il enseigne un bon coup de sabre, puis il tue lui-même ce dernier ; il y a du Peau-Rouge dans ce mari, et encore la pièce adoucit les caractères. Dans le roman d'où elle est tirée, Hercule tue à l'américaine, dans une île de la Seine, près le Havre, son ami Anthime, il tue ensuite René, et, non satisfait encore, il frotte le visage de sa femme avec du vitriol et la défigure pour toujours.

La condamnation de l'adultère résulte ici de ce que, pendant que Noémi le trompait, Hercule lui gagnait une fortune dans les pays lointains ; il faut dire que si, dans la vie privée, il était aussi brutal qu'à la fin du drame, il pouvait y avoir des circonstances atténuantes à l'inconduite de la femme. Mais le mari a le beau rôle, il abandonne son or et retourne à la mer qu'en sa qualité d'ours il n'aurait

pas dû quitter. Au fond, quel est l'effet produit sur le public ? L'amant et la femme sont intéressants, on plaint les victimes, et l'adultère, tout condamné qu'il est, se trouve excusé.

4° ADULTÈRE LICENCIEUX.

A côté de ces adultères, qui portent avec eux une certaine morale directe, qui font envisager leurs conséquences fâcheuses, qui châtient parfois les coupables, il y a un certain nombre de pièces qui exposent tout simplement, sans en tirer aucune leçon, l'adultère vicieux, choisi uniquement comme incident dramatique.

Le Chandelier, d'A. de Musset, est le type du genre. On appelle chandelier, l'auteur en donne lui-même la définition, un faux amoureux destiné à donner le change aux soupçons du mari, et « der-« rière ce mannequin commode se cache le mys-« tère heureux..., l'amant discret et la très-inno-« cente amie, couverts d'un voile impénétrable, se « rient de lui et des curieux. » Dans un petit cadre, *le Chandelier* renferme un gros adultère bien combiné, bien corsé ; dès la première scène le public sait à quoi s'en tenir. Jacqueline est la femme qui aime le militaire ; on peut être un moment dupe de ses récriminations à maître André, son mari, mais ce dernier sort, elle ouvre une armoire et le beau et fort Clavaroche, capitaine de dragons, y est aperçu plié en morceaux pour y tenir moins de place.

Gracieuse de forme, la comédie est affreusement immorale, comme le plus souvent, selon nous, les œuvres de Musset (et c'est ce qui a le plus contribué à son succès). Jacqueline ne se contente pas du dragon, il lui faut un jeune clerc Fortunio, et elle installe deux amours au foyer conjugal; elle agit ainsi touchée, dit-elle, par la passion de celui qu'elle n'a d'abord choisi que comme un jouet, mais en somme, à la facilité avec laquelle elle s'est donnée à Clavaroche, on présume qu'il ne lui est guère malaisé de faire le bonheur d'un nouvel amant. Maître André est destiné à avoir toujours un commensal. Il n'y a donc ici aucune punition de l'adultère, même aucun jugement défavorable porté contre lui ; c'est la substitution d'un amour nouveau à un amour qui passe ; la morale est absente du dénoûment comme de la pièce (1).

Une des habitudes de notre théâtre est de jouer avec l'adultère, de faire côtoyer la chute à des femmes excédées de leurs maris. Entre une femme qu'un simple jeu de scène, un scrupule, retiennent sur le bord du précipice, et celle qui va jusqu'à la chute, il n'y a guère de différence. Un exemple frappant de ce système existe dans *Nos Intimes* (Vaudeville, 1861). Maurice, soigné par Cécile, s'est, bien entendu, enamouré de sa garde-malade. Les conversations brûlantes s'engagent, sous prétexte d'ar-

(1) Il en est de même dans *la Petite marquise*, dont nous avons déjà dit un mot, et dans laquelle la colossale sottise du mari installe presque de force l'amant dans son intérieur.

dente amitié, puis un beau jour arrive la scène XIIIe du IIIe acte où, nouvel Antony, Maurice met les clefs dans ses poches, crochète les serrures, casse les sonnettes et se dispose bel et bien à violer à peu près Cécile, qui n'a d'autre ressource que de fourrer adroitement son amant sur un balcon et de fermer la fenêtre. Mais ce n'est là qu'un jeu de scène ; si l'amant ne va pas sur le balcon, Cécile succombe et au fond on ne sait trop si ce n'est pas cela qu'elle désire. Nous nous méfions de ces vertus soi-disant solides qui se laissent ainsi acculer ; et la vertu qui ne doit pas être la niaiserie doit voir venir le loup de plus loin. Mais avant tout il faut le succès un peu scandaleux pour le public qui aime ces petits tableaux passionnés. Les émotions qui assiégent la femme, coupable d'intention autant qu'il est possible, doivent sembler délicieuses, faire vivre et donner simplement le désir de recommencer ou de commencer à mordre au fruit défendu ; le théâtre défend d'exposer cette théorie, mais la pièce l'indique et là est l'immoralité de l'intrigue, car le public s'habitue à ces petits excès licencieux comme les ivrognes à une eau-de-vie poivrée.

Et le curieux, c'est qu'on admette qu'une héroïne semblable à Cécile puisse devenir ensuite honnête femme ! Qu'on se rappelle la logique serrée des pièces de Beaumarchais ; des coquetteries avec Chérubin naîtra l'adultère de la comtesse Almaviva ; les héroïnes comme Cécile, qui ne valent pas Rosine, tomberont rapidement dans le vice. Là est

leur avenir certain, grâce à leurs amitiés compromettantes.

Ces amitiés nous amènent à celui de tous les adultères qui nous semble le plus immoral et le moins ménagé, c'est celui de *Julie* (O. Feuillet, Th. Français). *Le Supplice d'une Femme* montrait une intrigue de longue date devenue intolérable; ici c'est une amitié ancienne que les deux amis ne peuvent soutenir et qui tourne à la galanterie sur le tard; la vertu pèse à ceux-ci comme le vice à ceux-là. L'amant doit avoir quarante-cinq ans au moins, il a été soldat et a vu grandir les enfants, car l'héroïne a des enfants, une fille de seize ans et un fils à l'école navale; elle a dix-sept ou dix-huit ans de ménage et ne peut avoir moins de trente-six à trente-huit ans; pour expliquer cette folichonnerie tardive il y a, il est vrai, *la Crise*, — pièce du même auteur, qui émet la théorie que toute femme, à un certain âge, désire vivement mordre au fruit défendu, — mais *Julie* n'en reste pas moins bien près du cynisme. Puis l'adultère résultant d'une pluie, l'Enéide transportée dans la banlieue de Paris, la grotte de Didon changée en loge de garde-concierge, tout cela n'a rien de poétique. Étrange idée de M. Feuillet, écrivain d'ordinaire laissé aux jeunes filles et contradicteur de Mlle de la Quintinie de G. Sand! Les moyens employés sont ceux du gros mélodrame; une maladie de cœur foudroyante remplace seule l'antique phthisie légendaire. Le sujet nous semble plus immoral que tous les *Demi-Monde*

et *Idées de Mme Aubray* dont la jeunesse, l'illusion des personnages, une certaine générosité dans les idées faisaient passer les mauvaises tendances. Autre singularité encore! M. Al. Dumas fils condamne l'adultère au théâtre par les résultats si ce n'est par les détails, et l'auteur de *Julie* admet la crise même chez une femme honnête; cependant la femme honnête, qui attend vingt ans pour choir ou avoir envie de choir, n'a jamais été honnête; sa vertu est comme ces pouvoirs vermoulus qui ne subsistent que de nom, et que l'absence d'un étai fait tomber en poussière.

Julie nous suggère encore une observation. Les ingénues dans notre théâtre contemporain semblent se ressentir du bouleversement des théories matrimoniales. Elles deviennent ultra-sérieuses, se moquent des jeunes gens, et conservent leur cœur pour les hommes qui ont la quarantaine, elles y sentent une affection calme. En jugeant les filles d'après leurs mères, on serait tenté de croire qu'elles sentent dans ces unions la fortune faite et la liberté du scandale pour dix ou quinze ans plus tard. C'est un curieux phénomène que la raison mûre donnée aux petites demoiselles au lieu de la tendresse irréfléchie de leur âge; la fille de Julie aime l'ami de son père, amant de sa mère, — mère folle, fille calculatrice et le père entre elles deux, quel joli intérieur! Ces jeunes filles sages et pompeuses comme des douairières, nous font regretter les jeunes premières du théâtre du Gymnase, elles portaient des

tabliers de pensionnaires, mais elles avaient les idées fraîches et aimaient les jeunes gens de leur âge.

Quant à l'adultère présenté sans cesse sombre et inévitable, il nous semble qu'on pourrait y mettre quelque trêve. D'ailleurs si entre l'amour, fait naturel, et le mariage, fait social, on admet des discussions, ce ne peut être que dans le cas où il s'agit de passions vraies et par conséquent fort rares; la plupart du temps ces récriminations contre les chaînes légales ne servent qu'à masquer un léger ou un fort penchant au désordre. C'est ainsi que dans *Frou-Frou,* pièce pleine de détails charmants, l'adultère n'est plus qu'un coup de tête soumis à un accès de colère, — puis l'adultère, gai chez les autres, est fort triste chez soi et en somme le mariage est encore ce qu'on a trouvé de mieux. Il y a, à ce propos, une excellente boutade dans la problématique pièce de *l'Ami des Femmes* :

« ... Des hommes très-intelligents ont cherché le moyen « de transporter... de la vie à la mort... les sociétés désor- « données et tumultueuses. Le mariage est un de ces moyens « de transport dont personne n'a encore trouvé l'équivalent. « Quand vous descendez de chemin de fer en pleine cam- « pagne, vous montez dans l'omnibus qui attend à la sta- « tion. On est un peu les uns sur les autres, on est secoué, « on se fait du mauvais sang; mais on s'y habitue, on s'en- « dort, et on arrive pendant que les autres se fatiguent et « se perdent dans les mauvais chemins. Faites comme tout « le monde, prenez l'omnibus, »

dit Leverdet, vieux savant, auquel le mariage a

peu réussi; c'est vrai et juste sous une forme comique.

Enfin, si on ne peut faire de théâtre sans adultère, revenons au cocu classique, gaî, riant, moqué et content. Le répertoire actuel ne nous offre-t-il pas *Le plus heureux des Trois*, où le vieux cocu gaulois réapparaît avec son indifférence, avec la gaieté des situations; il est vrai que là il n'y a pas d'enfants, qu'il y a abstraction complète du code, et qu'au fond il y a une idée triste, la colossale bêtise du mari, bêtise fatigante. Mais le *Tigre du Bengale* (Brisebarre, Marc-Michel, Pal.-Royal, 1849), quel rire! Pont-aux-Choux est jaloux à mourir, il a épousé une jeune femme en secondes noces; la première Mme Pont-aux-Choux lui disait :

« ... Ne regarde pas cet écrin, c'est une surprise que je te ménage... »

« — J'ouvre et je trouve... quoi! un capitaine de cuirassiers en miniature!... Ah! j'avoue que je fus surpris... mais péniblement!... »

Aussi Pont-aux-Choux craint-il tout, surtout un voisin qui ne pense nullement à sa femme. Rideau ouvert, rideau fermé, pot de fleurs, signal, absence de signal, tout lui semble suspect et de tout il tire les conséquences les plus jaunes. Son rêve, c'est de trouver sa femme coupable tout en redoutant énormément ce résultat; il porte en poche pistolets et poignards et la Physiologie du mariage pour tendre ses traquenards; — il part en voyage, et revient subitement parce qu'il a oublié son mouchoir.

Pendant ce temps, le naïf Cerfeuil, le voisin soupçonné, attiré par les manœuvres du mari, vient plusieurs fois innocemment; chaque fois il oublie une canne, et Pont-aux-Choux s'écrie: « Ah ! je crois que la journée sera bonne pour Némésis ! » Il y a surtout un mot excellent; c'est quand le jaloux ayant déroulé et développé péniblement un long peloton de laine où il espère trouver la preuve de l'infidélité de sa femme, s'écrie: « Chou blanc... je serai plus heureux une autre fois ! » Puis, sans s'en apercevoir, il installe Cerfeuil chez lui et, pour que le public comprenne bien, ils vont tous dîner au Bœuf couronné.

Ces pièces, où l'on ridiculise les maris et non le mariage, ne sont pas évidemment des lectures destinées aux rosières, mais nous pensons que leur influence n'est point pernicieuse comme celle de ces pièces à grands sentiments où le mariage est représenté sous les couleurs les plus odieuses comme règle et où la famille n'existe que de nom, sans honneur.

IV.

LA COURTISANE.

La Courtisane est vieille comme le monde, et ce fut par une spirituelle analogie qu'on fit apparaître dans l'exposition des *Filles de Marbre* du XIXe siècle les courtisanes de la Grèce.

Dans le théâtre antique, ces dernières furent souvent mises en scène; la vie des femmes honnêtes a fourni peu de types, et le théâtre observait une grande réserve vis-à-vis d'elles, — cependant les comédies de *Lysistrata* et des *Harangueuses*, la première surtout, ne donnent pas une haute idée de la retenue des femmes grecques.

Le renom accordé à quelques courtisanes indique quelle devait être l'importance de cette classe admise ouvertement; à côté des généraux de la galanterie, il y avait évidemment aussi beaucoup d'officiers inférieurs; cependant on ne trouve pas un courant d'idées portant vers la réhabilitation. — Il pouvait y avoir grand étalage de luxe et de richesses, mais

jamais, même à l'époque où Socrate allait chez Aspasie, on ne cherche à donner aux courtisanes une place au foyer domestique.

A Rome, il semble déjà voir paraître un peu plus d'avidité matrimoniale chez les femmes légères, mais les diverses espèces de mariages tenaient souvent lieu de situations équivoques ; et si la matrone respectée formait toujours classe à part, le nombre des femmes à réhabiliter diminuait à proportion du nombre des mariages inférieurs, qu'on pourrait appeler de qualité moins bon teint.

La courtisane était représentée dans le théâtre latin sous mille formes, esclave, affranchie, cliente, indigène ou étrangère ; son luxe était poussé parfois très-loin, et on n'a pas encore vu sur nos théâtres une fille recevoir en cadeau, comme la Phronésie du *Truculentus*, deux esclaves syriennes naguère reines dans les pays orientaux.

Pour le domaine moral, on trouve la courtisane honnête dans la *Mostellaria*, et la courtisane lassée, dégoûtée de son métier et amoureuse, dans la *Cistellaria* et dans l'*Asinaire*. On n'épousait pas encore les courtisanes, on les admettait comme clientes.

Du reste, l'exemple célèbre de la Madeleine montre quelle importance eut la courtisane dans le vieux monde et le courant qui portait déjà vers le pardon. Rien de mieux, mais remarquons toutefois que la Madeleine va au désert et ne se fait pas épouser.

C'est l'Inde qui, à peu près à la même époque, nous offre un exemple de réhabilitation par l'amour, dans le *Chariot d'Enfant*, du roi Soudraka.

Tcharoudaka, ancien puissant ministre disgracié, est soupçonné d'avoir commis un meurtre sur Vasantazena, courtisane, dans le but de lui prendre ses bijoux. Le prince Samsthanaka, frère du rajah, et son complice Sarvillaka (rôle bouffe), sont les assassins ; Vasantazena, qui n'est pas morte, vient disculper celui qu'elle aime, et le sauver d'un singulier tribunal absolu qui semble viser à la caricature de la justice du temps.

Vasantazena, poursuivi par Samsthanaka, lui avait échappé en se réfugiant chez Tcharoudaka, exilé ; la courtisane aime en lui sa vertu malheureuse, et son amour la fait, à la fin, recevoir comme « sœur » par Métraya, femme de Tcharoudaka, — soit comme deuxième épouse, concubine presque légale. C'est une réhabilitation qui n'aurait pas d'équivalent dans nos mœurs, mais grande déjà pour les castes indiennes.

La pièce du *Chariot d'Enfant* (qui doit son nom à un petit jouet qui paraît un instant seulement dans les mains du jeune enfant de Tcharoudaka) est une œuvre dont le génie dramatique semble sinon français, du moins européen-occidental, et accuse l'origine commune de race attribuée par la science aux peuples Indo-Européens ; mais le langage dramatique est tout différent de l'idée,

et la forme s'opposerait au succès de ce théâtre ; les noms seuls des personnages d'ailleurs seraient un obstacle, — on a dit des noms polonais qu'on les éternuait, que dirait-on de ceux ci-dessus ?

Arrivons d'un bond à notre théâtre classique. Chez Molière nous ne trouvons pas de courtisane de profession. Frosine de *l'Avare* n'est qu'une ancienne galante, peu favorisée de la fortune. — La marquise Dorimène, du *Bourgeois gentilhomme*, qui se laisse régaler par Dorante chez un bourgeois qu'elle ne connaît pas, au risque d'être rabrouée par Mme Jourdain, touche de près à la femme entretenue, à la fois veuve et demoiselle, mais ce n'est pas une courtisane.

Il est étonnant que les auteurs du XVIIe siècle n'aient pas mis en scène plus franchement cette catégorie galante ; les mémoires de Bussy Rabutin, ceux de Tallemant des Réaux prouvent que la matière ne manquait pas. Il semble qu'ils aient observé vis-à-vis du public une réserve voulue que n'ont pas continuée les auteurs qui les ont suivis.

Le répertoire du XVIIIe siècle a connu la Baronne de *Turcaret*, — puis le XIXe siècle a amené d'abord au théâtre la Grisette qui n'était autre chose que la courtisane en herbe, poétisée, assez sottement selon nous, par la chanson. — Enfin est venue la passion échevelée du romantisme avec ses excès, — mais nulle part on ne trouve la vraie courtisane, comme celle que notre théâtre contemporain a mise en scène, avec ses discussions de responsa-

bilité, avec ses théories de réhabilitation. Nous avons vu de ces courtisanes en si grand nombre que le public devrait en être excédé, et cependant nous pensons que leur règne dramatique, loin d'être près de finir, ne fait guère que commencer. Plus on ira et plus on leur donnera d'importance, car plus on va, plus elles en prennent dans le monde; une indulgence banale s'habitue à les rencontrer partout, au théâtre, dans les promenades, et chacun se fait peu à peu à leur fréquentation.

Les auteurs ont exposé à la scène des courtisanes de toutes les sortes, dans toutes les situations sociales possibles : la courtisane franche et dépensière comme Marco, — l'économe comme Albertine, — l'honnête, la criminelle, Esther et Fanny Lear, — la courtisane fatiguée du bien, Olympe, celle fatiguée du vice, Marguerite Gautier, — amoureuse et voulant se réhabiliter, toutes, depuis *Marion Delorme* jusqu'à Suzanne d'Ange du *Demi-Monde*. On en a vu sur la scène opérant dans la diplomatie, le commerce, les arts; faisant des ventes de mobilier, jouant la comédie, tenant le jeu, s'occupant de banque et de spéculations. Elles constituent un monde complet, parfaitement organisé, dont nous allons examiner quelques personnages.

Mais toute cette diversité dans l'unité n'a abouti qu'à créer deux courants dramatiques, mettant chacun le vice aux premiers plans, comme si la vertu ne venait qu'à la suite, et aboutissant, selon

les auteurs ou selon le sujet, à la réhabilitation ou à la condamnation. Il serait même plus exact de dire qu'il y a eu dans notre théâtre trois courants principaux :

Réhabilitation, indulgence et condamnation.

C'est cette division que nous allons suivre.

1° RÉHABILITATION.

C'est de la représentation de *Marion Delorme* (Victor Hugo, 1831, Porte Saint-Martin) que datent les théories de réhabilitation de notre temps à l'égard des courtisanes; l'autorité de l'auteur, la valeur de la mise en œuvre, le cadre historique, la notoriété des personnages, donnèrent à Marion un relief tout particulier que les discussions ne firent encore qu'accentuer. On connaît l'intrigue.

Marion, retirée à Blois, a lié ce que les troupiers appellent « une petite connaissance » avec un jeune roturier, Didier; mais l'élégant et courtisan Saverny l'a reconnue dans sa retraite. Didier est naïf : il semble aux spectateurs d'une simplicité qui touche à la niaiserie; il ignore qui est Marion, et ce nom était trop célèbre pour que le public n'écoute pas avec un sourire un peu moqueur ces vers à propos d'elle :

> . . . . . *Un ange de lumière,*
> *Un être chaste et doux, à qui sur les chemins*
> *Les passants, à genoux, devraient joindre les mains.*

De notre temps, tout en voulant réhabiliter leurs maîtresses, les amants ne sont plus aussi simples;

ils ont une théorie philosophique qui suppose précisément l'acceptation du passé; mais cette idée moderne, Didier ne la partage pas, du moins dans les premiers actes; il n'aurait pas cherché à relever « une femme qui tombe, » il croyait à la vertu de Marion — ce n'est qu'à la fin du drame que la passion l'emporte. Quelques vers, supprimés à la représentation, semblaient sortir du domaine intellectuel pour entrer dans celui des faits; ils étaient des plus précis, indiquaient le nœud moral de la pièce et sont demeurés célèbres :

> . . . . . *Ton souffle a relevé mon âme;*
> *Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté,*
> *Et ton amour m'a fait une virginité.*

Le public gouailleur ne vit pas ou ne voulut pas voir l'idée cachée sous cette forme; au fond il ne se trompait pas, le bon sens plaisantait la poésie et eût pu répliquer par ces deux vers trop connus de la morale populaire :

> *L'honneur est comme une île escarpée et sans bords,*
> *On n'y peut plus rentrer quand on en est dehors.*

car cette maxime banale est d'une vérité incontestable, et contre elle sont venues et viendront se briser toutes les théories possibles de réhabilitation en faveur des courtisanes (1).

(1) D'ailleurs pourquoi attacher tant d'importance à la réhabilitation de la courtisane? Si l'une d'entre elles trouve un mari et se case dans le monde, tant mieux pour elle, et cela ne touche en rien à la société puisqu'il n'y a pas là de système imposé.

Cela n'empêcha pas que vingt années plus tard *la Dame aux Camélias* (A. Dumas fils, Vaudeville, 1852) ne produisit un effet bien autrement violent que *Marion Delorme*; un roman un peu long, un peu banal, transporté à la scène, apparut tout d'un coup avec des reliefs inattendus et son influence fut déplorable.

La Dame aux Camélias semble à la lecture un peu vulgaire, — mais la simplicité de la pièce fit sa puissance; l'attrait éternel du sujet, l'habileté des acteurs, les sentiments généreux placés dans un milieu où on ne les rencontre pas d'ordinaire, les détails gais et voluptueux de l'intérieur de Marguerite, complétaient les conditions du succès; une mort récente, dans le monde de la galanterie, y ajoutait même l'attrait d'une sorte de personnalité; et la phthisie brochant sur le tout (car *Julie* n'avait pas encore apporté au théâtre les effets de l'anévrisme) et rachetant la pécheresse par la mort, après l'avoir relevée par l'amour, métamorphosait l'hé-

Mais à part ce cas particulier, la courtisane moderne doit être considérée comme bien payée par son luxe, par sa situation relative et par ses plaisirs. — Si la misère vient plus tard, c'est qu'elle n'aura pas eu de prévoyance, et les honnêtes femmes qui en manquent sont tout comme elle exposées à devenir misérables.

Resterait l'objection que la courtisane a pris un métier qu'elle ne connaissait pas; c'est douteux.

Puis les déclassées tiennent-elles tant que cela à être réhabilitées? Nous ne savons trop.

A classe égale, les courtisanes sont plus heureuses matériellement que les femmes honnêtes; de plus, comme elles sont vicieuses, pourquoi leur devoir un dédommagement? Elles sont épicuriennes, c'est une philosophie comme une autre, et que le peu d'honneur dont on entoure la vertu fait seule progresser.

roïne en victime. Tout venait à point pour entraîner le public et donner à la pièce un retentissement qui semble cependant un peu étrange quand on la lit à plus de vingt ans de distance. D'ailleurs rien de bien immoral, la société n'y est pas attaquée, et ce n'est pas dans le rôle de Marguerite que consistait le danger du drame; Marguerite est très-attrayante et certes, au point de vue de la vie de jeunesse, Armand pouvait plus mal choisir.

Où la morale est plus relâchée, c'est dans l'espèce de ménage de Nichette et de Gustave, vivant maritalement et remettant l'union légale à plus tard; situation douteuse, dénouée par un mariage le jour de l'an en guise de bonbons; l'idée est au moins singulière !

Où la morale est aussi moins sévère, c'est dans l'entourage facile de Marguerite, spirituellement mis en scène dans l'acte du souper; tout ce monde singulier et vrai, parisien, *blagueur*, dont l'esprit superficiel entraînait chacun, faisait que sur mille spectateurs, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf se disaient : « Je voudrais être là, voilà la véritable « existence. » Dans ce milieu si gai, si luxueux, plein de fins repas et de jolies filles, être, comme Armand, l'amant d'une courtisane à la mode ! Quel rêve pour quelques esprits ! et l'on n'apercevait pas la pente glissante qui menait peu à peu Armand vers une ressemblance avec le chevalier des Grieux. Marguerite, il est vrai, est plus poétique que Manon Lescaut; elle a la nostalgie du calme, elle désire

une vie où tout soit repos et pureté, et cependant par une étrange contradiction morale ou par un phénomène physique, elle n'accepte pas d'accompagner un vieux duc qui ne voit en elle que sa ressemblance avec une fille qu'il a perdue; elle attache peu d'importance au don de sa personne; ça ne compte pas, — au reste, toutes ces dames qui prétendent se faire une virginité par l'amour, appartiennent au monde galant du XVIIIe siècle dont une héroïne disait, pour excuser ses chutes perpétuelles : — « Que voulez-vous, ça me donne si peu de « peine et ça leur fait tant de plaisir ! » Mais alors pourquoi dire « un peu d'amour rend à une femme « sa chasteté perdue ? » c'est un tic inhérent à la femme galante qui veut se réhabiliter.

Cependant Marguerite se sacrifiera, elle quittera Armand et écoutera le discours prolixe de M. Duval père qui expose trop longuement le VIe acte des *Faux Ménages*; tant de filles enverraient au diable ce père ennuyeux à périr, que Marguerite accomplit peut-être là son action la plus méritoire en l'écoutant.

Elle comprend sans doute que, malgré ses allures de prêcheur, M. Duval a raison quand il réclame au nom de l'honnêteté, contre l'usurpation des femmes déclassées qui trouvent commode, quand la lassitude ou les rides surviennent, de venir surprendre une place dans la famille, sans vouloir laisser à la vertu seule une estime particulière, inaccessible au vice passé, même le plus repentant.

Le Ve acte était le contre-poison des détails galants des premières scènes : cette froide chambre, où se meurt une femme solitaire, vieille avant l'âge, pendant que les familles se réjouissent devant le foyer du premier de l'an, — ce célibataire, naguère joyeux, qui veille seul auprès de la malade, — cette amie véreuse qui vient prendre quelques louis au fond d'un tiroir, — le mont-de-piété qu'on sent avec le revendeur par derrière — et la mort qui arrive, tout cela est lugubre. Mais au théâtre le public aime ces contrastes et le mouchoir que l'on tire pour s'essuyer les yeux amène presqu'à coup sûr les applaudissements. La morale n'en est pas mieux défendue; car toutes les courtisanes ne meurent pas comme Marguerite, dont le reflet peut embellir bien des personnalités qui n'ont aucune de ses qualités, aucun de ses charmes, — et les cocottes succèdent aux cocottes, excusées dans le vice par le tableau touchant d'une exception que l'on érige en règle générale.

Mais le branle était donné au théâtre, et le succès des sujets analogues tel, que l'on alla rechercher dans les œuvres antérieures des auteurs aimés du public les pièces qui exposaient des théories à peu près pareilles; c'est ainsi qu'en 1860 fut représentée au Vaudeville *Rédemption* d'O. Feuillet. Le titre à lui seul indique le sujet; la scène se passe dans une ville allemande du Nord; les accessoires sont un ancien château féodal, un cloître, un vieux savant alchimiste. Madeleine, nom prédestiné et choisi, est

chanteuse et courtisane; elle aime Maurice, et sa vie de luxe et de débauche lui pèse, — elle en vient à se prémunir de poison chez le vieil alchimiste qui lui dit en le lui vendant : « Je connais ton mal, tu « jettes un regard d'envie sur le pot-au-feu des « mères de famille. » Pour arriver à son but, après mille coquetteries, Madeleine s'offre à Maurice qui la refuse au nom de la raison, malgré leur amour réciproque, à cause de son passé ineffaçable; il croit à son repentir, mais la mort seule peut effacer le passé. Madeleine alors boit le poison... qui n'est que de l'eau claire. Le pardon arrive : « Sois heu- « reuse, pauvre ange !!! » Maurice épouse-t-il Madeleine? Deux mots peuvent le faire croire; cependant, l'esprit reste dans l'incertitude. C'est en tout cas la rédemption par l'amour et par la mort... fausse.

La singularité de la pièce est celle-ci. Pendant cinq actes l'auteur prêche sur la juste impossibilité de la réhabilitation... pour y arriver à la fin; la mort de Madeleine valait mieux, mais un public et un romancier ont des entrailles. On raconte même à propos de la sensibilité des lecteurs une assez curieuse anecdote. Dans le commencement du succès des romans-feuilletons, le *Journal des Débats* imprimait les *Mystères de Paris* d'E. Sue; il y avait dans ce roman Marie la Goualeuse, fille d'un prince allemand, volée et élevée dans la Cité, au milieu du vice; retrouvée par son père, Marie, malgré ses malheurs, était destinée à mourir à cause

de ses antécédents déplorables. Or, comme les abonnés des *Débats* s'aperçurent un beau jour que la santé de l'intéressante Marie déclinait avec toute probabilité de ne pas se rétablir, ils se mirent à réclamer auprès de l'auteur, et celui-ci reçut une avalanche de lettres le suppliant de changer le dénoûment pressenti et de ne pas faire mourir son héroïne.

Revenons à la réhabilitation des déclassées, et arrivons à une sorte de phénomène dramatique au point de vue du dénoûment ; nous voulons parler des *Idées de Madame Aubray* (A. Dumas fils, Gymnase, 1867) ; c'est une des pièces les plus remarquables de l'auteur, malgré le trop grand nombre de tirades qu'elle renferme ; inspirée par des sentiments généreux, elle arrive à des conclusions exorbitantes. Toutefois, si elle constitue un plaidoyer éloquent en faveur de la fille séduite, elle contient aussi une leçon vigoureuse en faveur du mariage régulier ; mais cette contre-partie, il faut aller la chercher et on ne l'aperçoit pas de suite, mise en pleine lumière ; la régularité de la vie ordinaire, le bon sens droit de l'honnêteté, semblent ici l'ombre un peu dissimulée des ambitions malsaines et des existences déclassées.

Par l'excentricité du dénoûment, par l'élévation du caractère de Mme Aubray, l'effet de la tendance de cette œuvre fut énorme ; c'était comme la justification d'une faute ; en effet, quel est le sujet de cette pièce : Jeannine était pauvre ; toute jeune elle a été

séduite; elle a eu un enfant et s'est trouvée satisfaite de sa situation; le séducteur l'a abandonnée, lui laissant la fortune; elle a élevé son fils jusqu'à trois ou quatre ans; un jeune homme, Camille Aubray, la voit, l'aime sans connaître son passé; Jeannine avoue ce passé à Mme Aubray qui, juge des motifs de la chute, la donne à son fils pour épouse.

Rien de bien grave si tout cela ne tournait pas à la théorie, mais les tartines dramatiques constituent tout un échafaudage législatif.

Mme Aubray est l'amour du prochain fait femme. « Il faut aimer, dit-elle, n'importe qui, n'importe « quoi, n'importe comment, pourvu qu'on aime... » C'est chrétien, mais furieusement élastique.

Mme Aubray nous semble être de ces femmes qui ont toujours fait notre étonnement; elles ont une maison à mener, des gens à diriger, une fortune à surveiller, des enfants à soigner, à instruire, un mari à aimer ou à détester (et ce dernier cas donne encore bien plus de peine), des amis à voir, un esprit à meubler, et avec cela, présidentes d'œuvres humanitaires ou religieuses, organisatrices de sociétés, de refuges, parfois bas-bleus... elles ont le temps de tout faire. Mme Aubray possède, il est vrai, une bonne raison pour avoir le temps d'accomplir beaucoup de choses, elle est veuve et sage. — A la scène elle est charmante; derrière on aperçoit, si nous ne nous trompons, la femme sèche et acariâtre, courant le monde pour remplir à tort et à travers un apostolat de fantaisie et oubliant le dîner de sa fa-

mille. Mais en nous tenant au personnage théâtral, Mme Aubray, disons-nous, a toutes les qualités, grâce et charité; son exemple défend énergiquement le mariage, car jeune encore, jeune à ce point qu'on la prend pour la sœur de son fils, elle reste fidèle au mort qu'elle a perdu, et sa générosité seule la porte à excuser la chute de Jeannine, chute assez douce il nous semble.

Jeannine se trouve en effet aux bains de mer, portant des toilettes élégantes, accompagnée de son enfant et d'une femme de chambre, sous le nom de la Princesse bleue, attendant le Prince noir. C'est ce dernier qui a fourni à Jeannine les moyens de côtoyer les bords de la Manche et de varier ses toilettes, ce qui prouve que si la séduction a été involontaire, elle a du moins été profitable. — Là est un tort de la pièce, il fallait laisser Jeannine pauvre; il est vrai qu'alors l'élégant Valmoreau, qui suit les dames, ne l'eût pas remarquée, et que Camille, la voyant habillée d'indienne et non de mousseline et de dentelles n'eût pas songé à l'aimer, encore moins à l'épouser. — On pourrait faire à cette occasion un chapitre intéressant intitulé : De l'influence de la toilette sur l'amour et le mariage.

Tout en désirant admettre Jeannine dans sa famille, Mme Aubray se sent tiraillée par bien des sentiments : le prêche est aisé quand il s'agit des autres, mais quand la question devient personnelle, ce n'est plus la même chose; et l'amour-propre, le désir d'être conséquente avec ses principes, pour-

raient bien, plus que la raison, faire que Mme Aubray donne Jeannine à son fils.

Épouser une jeune femme déclassée est bien au théâtre, où les spectateurs se disent : « C'est fini ! « à la bonne heure ! ils sont heureux ! » Il n'y a pas de Ve ou de VIe acte ; dans la vie, cet acte supplémentaire existe toujours, et tout ce qui semblait militer en faveur de l'union, bien souvent se retourne contre elle lorsqu'elle est accomplie.

Quant à ce que le salut de la société soit dans la réhabilitation de la fille déchue, nous en doutons ; il faut que chacun garde la responsabilité de ses actions (1) ; et à ce point de vue, la situation de Jeannine est singulière. En voulant faire son héroïne intéressante, l'auteur l'a faite trop innocente et a dépassé le but. — Si elle a « une âme pure et peu commune » comment admettre son singulier récit, qui explique toutefois bien des choses, et sem-

(1) Une chose certaine, c'est qu'on ne force aucune femme à être courtisane — nous comprenons ceci au point de vue des personnes ; — au point de vue social, c'est peut-être différent.

La misère peut contraindre une femme faible à la prostitution et on ne peut guère lui jeter la pierre quand la faim est là et qu'autour d'elle le monde galant, qui l'attire, vit avec les dehors d'une estime assez précaire, il est vrai, mais avec les ressources précises d'un luxe excessif.

Si l'on cherchait dans la vie passée des courtisanes, on y trouverait peut-être la séduction quelquefois, mais on y trouverait plus souvent encore l'abandon des parents, la dureté et le manque de fraternité dans les classes pauvres, la corruption des centres industriels et des campagnes dans un âge extraordinaire.

Ce sont choses dont l'éducation pourrait faire justice et auxquelles remédieraient malaisément l'absence de dot chez les filles, et le célibat surchargé d'impôts, — remèdes fantaisistes éclos dans les rêveries des romanciers et des auteurs dramatiques.

ble en voulant la justifier, la condamner elle et ses pareilles, par suite de l'acceptation parfaitement volontaire faite par Jeannine d'une sorte de contrat avec toutes ses suites. En supposant que la jeunesse ait d'abord laissé Jeannine inexpérimentée, le temps n'a apporté aucun changement dans sa manière de voir; elle n'a jamais aimé son séducteur; entraînée par le mal disposé autour d'elle, elle est tombée doucement, en se considérant comme la plus heureuse des femmes (c'est elle qui le dit), puisque « elle avait l'indépendance » c'est-à-dire l'argent de son amant qui la faisait échapper à la misère. La *naïveté,* on le voit, est d'une belle venue, — mais alors pourquoi faire de cette niaise, désireuse quand même de la fortune, insoucieuse de sa chasteté, l'égale d'une jeune fille honnête ? — « Au point de « vue de la morale, ...ce que vous venez de me ra- « conter est monstrueux, et cependant cela vous « paraît tout simple... » dit Mme Aubray. Mme Aubray a parfaitement raison de s'étonner; mais alors pourquoi faire retomber sur ces monstres d'hommes la responsabilité d'un fait auquel, comme Marg. Gautier, Jeannine attachait si peu d'importance? — Pourquoi tant d'indulgence pour cette dernière? Si l'on admettait pareille réhabilitation, le chemin le plus court ne serait pas la ligne droite, et se faire séduire par le fils d'un propriétaire constituerait pour les filles des concierges la garantie d'un bon mariage dans l'avenir. La condamnation de la galanterie facile chez l'homme est une idée morale et

juste, mais nous doutons que ce soit en cherchant une femme parmi celles qui sont tombées qu'on corrigera le vice et l'humanité.

Pour faire passer le dénoûment, toutes les délicatesses ont été données à Jeannine, elle a été allaitée et élevée chez une duchesse; elle a toutes les grandes idées (sauf la pudeur il nous semble), mais enfin elle a l'idée de se sacrifier; elle est prête à se retirer et à accepter la misère; et cependant le dénoûment n'a passé que par l'influence du nom de l'auteur. Que fût-il arrivé si Jeannine avait été tracée avec des contours moins séduisants, moins soignés? C'est toujours le danger d'un type choisi pour lequel une exception est faite. — Puis chaque fille séduite peut se croire une Jeannine, tout en n'étant qu'une créature sotte et grossière.

Tout en rendant justice à la générosité de Mme Aubray, le dénoûment est mauvais, en ce sens qu'il heurte des sentiments respectables, — que l'avenir des époux s'entrevoit gros de tristes éventualités, que la jeune Lucienne, vertueuse, est sacrifiée à Jeannine; elle pleure une affection d'enfance, Camille, auquel elle en voit épouser une autre; mais qu'est-ce que le chagrin d'une jeune fille vis-à-vis d'une théorie, et à côté de l'intérêt d'une quasi-cocotte en recherche d'un mari pour prendre sa place dans le monde? — ne devrions-nous pas dire comme Gavarni — en recherche « d'un serin pour l'épou-« ser. » Ce dénoûment des *Idées de Mme Aubray*, la trop grande générosité de celle-ci, évoquent tou-

jours devant nos yeux un autre dessin du mordant caricaturiste; Mme Aubray dit à son fils après bien des luttes : « Épouse-la! » Chez Gavarni, une grosse maman se tient debout, ayant devant elle une grande fille maigre qui porte un carton de musique sous son bras : « Éloa! lui dit la mère en co-« lère, Éloa! vous avez été sourde à tout ce que la « tendresse peut trouver de... de... choses dans le « cœur d'une mère... à présent, épouse-le ton cor-« net à piston et fiche-moi la paix! » L'avenir des deux ménages nous apparaît sous un jour aussi peu fortuné l'un que l'autre (1).

(1) Depuis que ces lignes sont écrites, on a représenté *Fernande* au théâtre du Gymnase. Malgré l'exemple de Diderot, l'auteur voulait, dit-on, sentant l'impossibilité de la réhabilitation de son héroïne, la faire se précipiter par la fenêtre au dénoûment,... mais comme son modèle, et pour la sensibilité des spectateurs, il a préféré la laisser marquise.

2° INDULGENCE.

Après les théories de réhabilitation, passons à la simple indulgence, et examinons *l'Aventurière* (1848, Th.-Français). La morale y est sévère, bien qu'il semble que l'auteur ressente une certaine tendresse pour son héroïne; c'est la seule pièce, nous croyons, où la jeunesse aidant, M. E. Augier ait excusé la courtisane, mais il a énergiquement refusé de lui laisser prendre une place dans la famille.

L'Aventurière a un reflet de la grande comédie, on y surprend un écho de *Marion Delorme*; l'allure des vers grandit les personnages; cependant, dépouillée du prestige d'une poésie ferme et sonore, Clorinde ne serait pas autre chose qu'une intrigante ordinaire.

Le sujet du drame est simple. Monte-Prade, vieux céladon, s'est laissé prendre aux filets d'une actrice douteuse, voyageant avec un spadassin qui passe pour son frère. Monte-Prade veut l'épouser, lorsqu'un assez mauvais sujet de fils, Fabrice, qui a trop couru le monde, vient se jeter à la traverse, et dévoiler à son père l'état suspect de l'aventurière. Après cette révélation, Clorinde se prend à aimer ce fils nouveau venu, se relève un peu par l'amour

sincère, et quitte la maison pardonnée par tous.

On voit qu'au fond il y a l'idée ordinaire de la réhabilitation par l'amour, et que M. E. Augier a subi un moment l'influence commune.

Cependant, comme nous l'avons dit, rien ne cherche à faire pénétrer Clorinde dans la famille par une de ces fissures que crée la faiblesse des amours tardives; elle est établie dans la place, courtisée par Monte-Prade — un de ces vieillards qui prétendent valoir tous les jeunes gens, oubliant le temps irréparable — il se brouille avec tous les siens et croit recommencer la vie; mais ce qui innocente un peu Clorinde, c'est son désintéressement. L'argent n'entre pas pour tout dans l'intrigue qu'elle ourdit afin d'épouser le vieillard; comme le matelot qui désire la terre où il ne peut aborder, Clorinde porte envie au monde régulier. Elle reste toujours, d'ailleurs, dans la sphère des idées hautes; l'auteur n'a pas voulu la faire descendre trop bas et la mêler, comme l'Albertine du *Père Prodigue*, à la cuisine de chaque jour; c'est une Madeleine à laquelle le repentir donne le droit de toucher en partant la main de Célie, fille de Monte-Prade, et elle emporte l'estime et le pardon de Fabrice.

Mais que fera Clorinde? Les causes extérieures ne la ramèneront-elles pas vers le mal? Quant à l'intérieur de Monte-Prade, il sera bien triste. — Malgré le retour de Fabrice, son père lui en voudra; le fils s'est mêlé là de questions qu'un père, vieux et amoureux, ne pardonne pas d'avoir soulevées, fût-

ce pour le bien et l'honneur. Même dans les données modernes de *l'Aventurière*, malgré la grandeur relative donnée à l'héroïne, la présence de la courtisane aura été un fléau pour l'honnête milieu où vivra Monte-Prade, mal consolé par les deux derniers vers que lui adresse son fils :

Que de petits enfants notre maison fourmille!
Mon père, nous serons les vieux de la famille.

*

A côté de l'indulgence vis-à-vis des courtisanes, on peut placer, et dans le même chapitre, car le résultat est le même, la condamnation sous des couleurs attrayantes; pour mieux nous faire comprendre, disons qu'il n'y a pas grande différence entre pardonner aux déclassées ou flétrir à la scène leur conduite en entourant leur personnalité de détails charmants qui font complétement oublier la sanction finale; et même un pareil système n'est-il pas pour la morale tout aussi dangereux que la réhabilitation, conseillée parfois par des raisons de charité parfaitement acceptables?

Les Filles de Marbre (Th. du Vaudeville, 1853) nous fournissent un exemple frappant de ce que nous avançons. Dans cette pièce, Marco est la fille déchue acharnée contre le bien; elle est posée en ennemie de la vertu et de la famille, n'aspirant à rien de bon et n'ayant certes pas la « nostalgie de la

boue, » car elle reste dans son milieu et ne pense qu'à y attirer les autres.

Maintenant, les filles comme Marco sont-elles aussi dangereuses pour le monde? (1) Il y a là exagération en mal comme Marguerite Gautier fut l'exagération en bien. Quoi qu'il en soit, cette pièce, très-opposée comme prétentions moralisatrices à *la Dame aux Camélias*, produisit un effet aussi regrettable; le vice brillant ne vaut jamais rien à représenter, surtout quand la vie ordinaire fournit chaque jour des points de comparaison tout à l'avantage des déclassées.

Aussi *les Filles de Marbre*, virulentes de morale contre les cocottes, pièce à idées saines, à dénouement terrible, constituaient un spectacle immoral.

(1) Dans *le Père prodigue*, de M. Al. Dumas, il y a un mot très-juste à propos de ces courtisanes, et qui dit avec beaucoup de raison « qu'il n'y a que ceux-là qui le veulent bien qui mêlent la fille déclassée aux familles honnêtes. » Albertine, l'héroïne de la comédie, s'exprime ainsi : « Nous ne pénétrons dans vos familles que par les vides que vous « y laissez; c'est à vous de ne pas vous désunir. Le monde est peuplé « de pères et de fils qui ne nous connaissent pas, et sur lesquels nous « n'avons et ne pourrons avoir aucune action .. » Cette réflexion est très-vraie et sort de la bouche de la courtisane économe, fixée, sinon légalement, du moins par les faits, dans l'intérieur du comte de la Rivonnière. Femme éminemment pratique, elle regarde l'amour comme une affaire, et ne s'aventure dans une liaison qu'après avoir sondé du regard les armoires et le service de table. Calculatrice avant tout, elle fait elle-même ses recouvrements et n'est autre chose qu'un homme d'affaires sous l'enveloppe d'une femme. Elle dit un mot charmant; un jeune écervelé, ayant mangé pour elle un maigre capital de 50,000 fr., se plaint de sa froideur et parle des « sacrifices » qu'il a faits pour elle. « Vous « me parlez toujours, lui réplique Albertine, de vos 50,000 fr., nour- « ririez-vous le fol espoir que je vous les rende? » Une femme si placidement raisonneuse ne se fait pas illusion, et ce qu'elle dit sur l'innocuité des courtisanes pour ceux qui savent les éviter est parole d'évangile.

La gaieté de certaines situations, le luxe des toilettes, l'entrain de la jeunesse, du plaisir élégant et facile, flattant l'esprit, le cœur et la vanité, tout cela faisait que le sombre dénouement et la morale intentionnelle des auteurs disparaissaient dans le plaisir du spectacle, et les déclassées en recevaient un degré de noblesse de plus.

Comment d'ailleurs eût-on voulu qu'une saine morale se dégageât de l'action ? Que présente en effet cette pièce ? Ceci : Les femmes de vertu plus que légère reçoivent hommages, argent, amours — même amours sincères — car dans *les Filles de Marbre*, comme dans *la Dame aux Camélias*, le même moyen est employé à deux fins différentes. Autour de ces femmes se réunissent la gaieté, la jeunesse, le plaisir, la fortune, l'élégance. En revanche, l'honnête fille du drame n'aura, avec sa vertu, que ce que le vice voudra bien lui laisser du cœur de son fiancé ; la misère la poursuivra. Quelle leçon ! si dans la réalité l'éducation morale n'est pas assez forte pour préférer la satisfaction de la conscience — si l'intelligence ne montre pas la laideur morale en dessous des apparences ?

Au reste, là, au théâtre, comme au dehors, les spectateurs auraient à peu près même enseignement : partout la cocotte intervient dans la société, y prenant un rang positif (1), forçant presque la loi à compter avec elle dans un temps donné.

(1) La cocotte a pris une telle importance, et a été si bien imitée, pour ses toilettes par exemple, que souvent il pouvait y avoir confusion

D'un côté donc, vie charmante, peu estimée il est vrai, mais avec toutes les satisfactions matérielles; — de l'autre côté, tristesse, vie pénible, honorée il est vrai, mais avec toutes les privations, et en perspective avec un avenir aussi dur que le présent.

Voilà ce que les spectateurs avaient devant eux, résultat à la fois du théâtre et du monde; c'est ce qui faisait l'immoralité du drame, malgré la condamnation finale de Marco; et encore! qui était puni ? l'amant et non la fille qui retournait gaiement à sa vie de scandale.

Deux ans après *les Filles de Marbre*, le Gymnase représenta *le Demi-Monde* de M. A. Dumas fils (1855). De toutes les pièces où figurent des courtisanes, ce fut une des plus fêtées; *le Demi-Monde* est une œuvre charmante, où les détails font croire à un milieu attrayant, et où cependant la moralité, personnifiée d'une façon très-tolérante par Olivier de Jalin et M. de Thonnereins, condamne le demi-monde et lui refuse sa place dans la société.

Il semble que l'auteur ait été plus sévère pour le demi-monde que pour la courtisane franche comme

et qu'on en arrivait à ne plus trop distinguer, par l'extérieur, une cocotte d'une femme du monde. Aussi a-t-on imaginé le nouveau vocable de « *cocodette.* »

La cocotte est la femme galante.

La cocodette est la femme du monde qui, tout en restant sage, imite la cocotte du mieux qu'elle peut, sous le rapport de la tenue, des toilettes et parfois de l'abandon dans le langage.

Marguerite. Le demi-monde, il est vrai, envahit la société. Si l'on comptait les femmes sans maris, les époux séparés légalement ou non, à fortune équivoque, de mœurs faciles, exposant sœurs ou filles, on serait effrayé de la plaie découverte. Certaines faiblesses morales dégradent même le mariage par un consentement tacite et réciproque à des fredaines doucement admises; cela ne peut s'appeler adultère, parce que la femme appartient à un cadeau, à une note de couturière soldée à propos; et la femme n'est pas non plus une courtisane, parce que le pavillon du mari couvre la marchandise. Mais au fond c'est même chose.

Partout quelques signes certains dénotent ce pays d'une morale terne et facile, par exemple l'aisance avec laquelle un célibataire en présente un autre; c'est la société parisienne de Gavarni, ce salon où l'on se dit : « Je te présente, bon, mais qui est-ce qui me présentera, moi? — Moi, parbleu! » C'est dans ces salons qu'on courtise les jeunes filles qu'on n'épouse pas, et les parents trouvent cela naturel. Souvent la mère s'y fait enlever avant sa fille. C'est là le demi-monde du drame résumé dans un petit nombre de personnages féminins :

Mme de Santis, adultère, séparée de son mari, vendant ses meubles, vivant on ne sait de quoi, empruntant chez des usuriers, et se livrant en fin de compte à une sorte de grec afin de payer ses dettes et faire un voyage en Angleterre.

Mme de Vernières, tenant un salon à moitié tripot, sous le coup d'une saisie, courant après un billet de 500 francs, et se servant de sa nièce pour charmer sa clientèle.

Mme la baronne d'Ange, qui semble encore la moins mauvaise des trois, fait écrire ses lettres par une amie pour ne pas se compromettre, cherche à pénétrer dans une famille honnête, singe la passion, trouve naturel de risquer la vie d'un ancien amant pour arriver à son but, garde l'argent de son passé condamnable et finalement retombe dans le cercle douteux du demi-monde sans pouvoir en sortir.

Malgré les côtés légers de la pièce, une morale cachée existe dans toute l'intrigue; partout la piqûre incessante du monde honnête tient Suzanne d'Ange à distance; les honnêtes gens se liguent contre elle lorsqu'elle croit triompher, et, prise dans ses piéges, elle perd la partie. Elle va alors recommencer ailleurs la chasse au mari, qui est, pour la femme du demi-monde, le poisson rare amorcé sur le radeau de la Méduse.

La comparaison des pêches à quinze sous est restée célèbre; cependant il y a, ce nous semble, un manque d'exactitude : la petite tache noire, inappréciable soi-disant pour des yeux non exercés, est, pour les Parisiens, monstrueuse; la teinte noire se répand partout, et en somme au bout d'un quart d'heure, le demi-monde ne ressemble en rien au vrai.

Un phénomène singulier d'optique théâtrale a eu

lieu pour *le Demi-Monde*. Lors de la représentation, sur le théâtre du Gymnase, de cette pièce, étincelante d'esprit dans les trois premiers actes, voilà, si nos souvenirs sont exacts, l'impression que ressentait le public :

Olivier de Jalin paraissait honnête, sympathique, et avait le beau rôle dans sa lutte avec Suzanne d'Ange.

Suzanne d'Ange semblait un type désagréable, presque odieux, et sa punition était la bien venue.

H. Richond était un rôle gai et amusant.

Au Théâtre-Français, lors de la reprise qui vient d'avoir lieu, ce n'était plus cela du tout. Est-ce par suite de l'étendue de la scène sur laquelle les détails moins frappants laissaient apercevoir davantage les grandes lignes du drame ? — Est-ce à cause du jeu supérieur des artistes de la Comédie française ? — Est-ce par suite d'une acceptation progressive et plus complète du demi-monde dans la société, acceptation qui rend le public moins rébarbatif vis-à-vis de certaines déclassées ? — Mais on recevait une impression tout autre que celle qui se dégageait au Gymnase, et une impression beaucoup plus vraie selon nous.

Le rôle de Richond devient sombre, amer; on y sent l'homme à intérieur brisé, et fatigué au moral comme au physique de son faux ménage.

Olivier de Jalin n'est plus le Parisien étourdi et léger; — toujours spirituel, il semble cependant s'être corrompu dans le demi-monde et ne plus

bien voir où se trouve le sentiment des convenances. Que « ce plus honnête homme que l'on connaisse » (selon le dernier mot de la pièce) cherche à rompre le mariage projeté de son ami Raymond avec une déclassée, rien de mieux. — Mais une fois les explications données, et Raymond bien averti, pourquoi s'acharner après Suzanne, après une femme qui a été pour lui une maîtresse charmante et, il semble, désintéressée — s'acharner jusqu'à lui tendre un odieux traquenard à la fin du drame — s'acharner jusqu'à lui faire perdre une grosse part de sa fortune ! Singulière délicatesse ! et cela non pour un frère ou pour un fils, mais pour un ami de quatre jours, et qui sait à quoi s'en tenir sur le passé de celle qu'il veut épouser.

Suzanne, vis-à-vis de Raymond, n'a pas le beau rôle, il est vrai ; mais elle l'a vis-à-vis d'Olivier ; elle ne commet pas une action bien coupable en voulant épouser, pour sortir du demi-monde, un homme qui connaît son existence antérieure, à elle, et qui consent ; cela le regarde seul. En somme, sauf au IVe acte, où elle trompe Raymond avec une scène trop mélodramatique, Suzanne est presque sympathique ; ce n'est plus une fille à punir ; elle est d'ailleurs présentée, non comme une courtisane de profession, mais comme appartenant à cette lisière douteuse qui sépare le demi-monde du vrai. Ce n'est plus qu'une femme contre laquelle s'irrite un ancien amant, appartenant si bien lui-même, par ses goûts et ses habitudes, au demi-

monde, qu'il va y chercher une épouse. Pourquoi tant s'indigner ?

La vérité d'appréciation sur la situation de Suzanne et d'Olivier, nous semble être nettement posée par la réplique de la première dans une scène du IIIe acte :

« SUZANNE. — ... On en veut toujours à une femme quand « elle vous dit qu'elle ne vous aime plus... Quoi ! parce que « je vous ai jugé galant homme, parce que je vous ai aimé « peut-être, vous deviendrez un obstacle de toute ma vie?... « Admettons, et il faut bien l'admettre, puisque c'est vrai... « que je ne sois pas digne, au point de vue du monde, du « nom et de la position que j'ambitionne, est-ce bien à vous, « qui avez contribué à m'en rendre indigne, à me fermer la « route honorable où je veux entrer... *Ce n'est pas quand on « a participé aux faiblesses des gens qu'on doit s'en faire « une arme contre eux...* et l'homme qui a été aimé, si peu « que ce soit, d'une femme, du moment que cet amour n'a- « vait ni le calcul, ni l'intérêt pour base, est éternellement « l'obligé de cette femme, et quoi qu'il fasse pour elle, il ne « fera jamais autant qu'elle a fait pour lui.

« OLIVIER. — Vous avez raison ! j'ai peut-être cédé à un « mauvais sentiment, *à la jalousie*, en croyant céder à la « voix de l'honneur... »

C'est en effet la jalousie qui, au fond, dicte la conduite d'Olivier, et la jalousie aurait dû rester jusqu'à la fin le seul mobile de la rancune chez l'amant évincé ; c'eût été plus vrai et peut-être plus heureux à la scène.

Il nous semble donc qu'à la Comédie-Française, dans cette pièce mieux et plus profondément fouillée par les artistes, la morale et la vérité se soient plus clairement montrées — que les traits soient apparus

d'une façon peut-être incomplétement prévue par l'auteur, — et qu'en dessous des personnages traditionnels et de convention, d'autres plus réels, plus vrais, aient surgi.

Parmi les courtisanes, la baronne d'Ange est peut-être une des moins mauvaises. Si l'on reprend, comme on l'a dit, au Théâtre-Français, *le Mariage d'Olympe*, on verra alors ce que c'est qu'une fille réellement odieuse, et la comparaison sera toute en faveur du type de Suzanne.

3e CONDAMNATION.

Parmi les pièces condamnant les courtisanes, il en est une qui fut (nous l'avons indiqué à propos des *Lionnes pauvres*) une véritable volée de bois vert, appliquée sur leur échine; nous venons, à la fin du chapitre précédent, d'écrire son nom : *le Mariage d'Olympe* (Vaudeville, 1855). Cette comédie, peut-être la plus forte du théâtre de M. E. Augier, est d'une rudesse sans pareille.

Le monde où a vécu Olympe est dès le commencement bien posé; dès les premiers mots, dans une ville d'eaux, au milieu de la clientèle douteuse qui fréquente surtout ces lieux enchanteurs, les caractères sont nettement dessinés.

Le marquis de Puygiron, qui représente par contraste la morale austère et tout d'une pièce, trouve, quand on annonce, d'après un journal, la mort d'Olympe, « que mourir est la seule façon que les courtisanes aient de régulariser leur position. » Il est vrai que le marquis a quitté la France depuis la guerre de Vendée en 1832, et il ignore le développement exceptionnel qu'ont pris le demi-monde et sa suite.

Aux idées du marquis, Montrichard, personnage

véreux, spadassin, qui connaît le XXIe arrondissement sur le bout du doigt, réplique (et toute la pièce est dans ces paroles, bien que l'explication sorte de la bouche d'un personnage peu sympathique) :

« La turlutaine de notre temps c'est la réhabilitation de « la femme perdue... déchue... ; nos poëtes, nos romanciers, « nos dramaturges, remplissent les jeunes têtes d'idées fié- « vreuses de rédemption par l'amour... que des demoiselles « exploitent habilement pour devenir dames et grandes « dames...

« — Ventrebleu!... leur beau-père ne leur tord pas le « cou ! »

Rien n'est, au reste, omis pour rendre Olympe odieuse; son entourage est sinistre comme elle-même; elle a une mère, et quelle mère ! Chez la courtisane la mère existe toujours, s'il n'y a pas de père, et le plus souvent c'est elle qui a calculé le bénéfice que sa fille pourrait lui rapporter et qui l'a fabriquée à bon escient (1).

(1) Il n'est pas plus difficile, en effet, de fabriquer de belles femmes que de belles bêtes. — quelques esprits satiriques pourraient même dire que parfois il n'y a pas grande différence ; — mais lorsqu'on retranche de la femme la dignité et la pudeur, on n'obtient guère qu'une femelle, un joli petit animal parfois très-appétissant et d'une vente extraordinairement profitable. Or certaines mères, qui ne devraient pas porter ce titre, ont vite compris, avec le luxe extrême de notre époque et les passions millionnaires qui se rendent à Paris, de quel profit pouvait être pour elles une fille bien dressée; un art plastique a présidé à la confection, au développement, à l'entraînement de la race féminine destinée à approvisionner la haute et basse cocotterie, — c'est fort immoral et cela accuse une gangrène profonde dans certains milieux, mais cela nous semble évident, — car si cet élevage, cette hygiène de la beauté n'étaient pas mis en pratique, comment expliquer le stock considérable toujours prêt de petites dames bien tournées, se ressemblant toutes un peu, ayant entre elles un air de famille, brunes quand c'est le goût du jour,

Olympe a su rencontrer un naïf jeune homme, Henry, qui a joué près d'elle le rôle de Didier, vis-à-vis de Marion Delorme, et l'a épousée en Bretagne, à l'insu du marquis de Puygiron, son oncle et chef de la famille; Olympe va commencer « le rude labeur de la femme vertueuse » chose dont elle sera incapable; elle a fait peau neuve, tout en ne pouvant qu'y perdre, assure Montrichard; elle s'appelle Pauline et a donc réalisé son plan de pénétrer dans le monde honnête.

Le difficile est de s'y maintenir sans rien heurter autour d'elle; ce sera malaisé, mais Olympe est habile et le mensonge vient à son aide. Elle se fait passer pour la fille de pauvres paysans vendéens, soldats de la guerre de 1832, et les vieux parents de Puygiron, qui ont perdu tout flair parisien depuis leur exil, l'accueillent à bras ouverts.

Commence alors le VIe acte de toutes les pièces où la courtisane se réhabilite par l'amour et le mariage: jalousie du passé, honte du présent; les époux sont compagnons de chaîne. — Le monde vertueux est là, avec ses mœurs, ses idées, son langage; Pauline est au-dessous de toutes les situations et ne se relè-

blondes si cette couleur est plus demandée? Si par exemple la mode venait d'aimer les femmes faites comme Diane de Poitiers, en quelques années Paris se verrait approvisionné de femmes aux longues paupières tombant à fleur de front, à la taille svelte et élancée, comme on se plaît à se figurer la maîtresse des premiers Valois.

Il est à regretter que cette fabrication de la femme se fasse à un point de vue autre que la morale; on pourrait y trouver la beauté de la race, sa force et sa santé à venir, tandis que tout va à l'encontre de ce résultat avec les mamans d'Olympe et leur entourage.

vera jamais. Comme elle le dit : elle vit à tâtons avec ces gens dont elle ignore le caractère ; puis son naturel revient au galop, et, un jour d'ennui, elle accepte d'un adorateur une parure, en se promettant de dire que les diamants en sont faux, oubliant tant elle est restée elle-même, qu'elle est devenue riche et grande dame.

C'est, au reste, un admirable tableau d'un mariage méprisable, et qui, plus que tous les prêches et toutes les tirades sur la vertu, pourrait détourner d'une liaison mal assortie.

Survient la mère, Irma, qui est simplement un chef-d'œuvre, un dessin de Gavarni sérieux, renforcé encore par la fermeté du dialogue. Irma, c'est la cocotte vicieuse et vieillie; la Florence de la *Dame aux Camélias* pouvait encore être pitoyable, mais Irma est horrible ; elle croit aux cartes comme la seule chose vraie dans ce monde. C'est un modèle accompli de débauche, de laideur et de vieillesse méprisable. — C'est comme une apparition de l'avenir qui attend Olympe.

Devant sa mère, celle-ci n'y tient plus ; « la nostalgie de la boue » lui fait demander anxieusement des nouvelles de Paris ; elle dévore les paroles d'Irma; elle se retrouve enfin dans son élément. Comment y rentrer définitivement, car le mariage honnête lui pèse encore plus que le vice ? Toutes deux, mère et fille, « connaissant le code comme des voleurs, » pèsent cyniquement le pour et le contre de l'adultère ; la crainte de la prison et de la

perte de sa fortune fait seule hésiter Olympe.

Mais bientôt, prise dans l'engrenage de ses ruses, de ses mensonges et de ses crimes (elle a volé le journal manuscrit d'une jeune fille, Geneviève, et veut faire tuer son mari), elle voit sa personnalité devenir publique.

Alors le vieux marquis de Puygiron, resté seul avec elle, outré par ses insultes, la traite de misérable et finalement, poussé à bout, la tue d'un coup de feu.

« Dieu me jugera, » dit le vieillard, en plaçant sa main sur un second pistolet.

Pourquoi Dieu ? Un jury, il faut l'espérer, l'eût acquitté.

Olympe est un fléau qu'on peut d'ailleurs détruire autrement que par un homicide. Puis à quoi sert cet homicide au point de vue de la sanction du drame? Par la mort d'Olympe rien n'est réparé ; l'avenir d'Henry est ruiné moralement ; la réputation de sa cousine Geneviève, aux prises avec l'horrible Irma qui tient en mains le journal volé par Pauline et naïvement compromettant, est perdue aussi.

L'action se passe dans un vilain milieu, mais cependant la pièce est, par réflexion, d'une moralité exemplaire ; toutefois la fin est trop sombre. Le point vrai se trouve entre le sort de Marguerite Gautier et celui d'Olympe.

Ni apothéose, ni massacre. Pour la dernière, la dégradation suffisait. En réalité, dans la vie or-

dinaire, une famille n'est pas atteinte parce que l'un de ses membres s'est mésallié, surtout quand il reconnaît ses torts et est fort malheureux.

Le désir d'en finir par un coup d'assommoir avec la « turlutaine » de la réhabilitation des filles perdues a entraîné l'auteur à trop forcer le coloris.

Le point le mieux saisi, le côté le mieux peint et le plus vrai, c'est l'impossibilité de race, d'idées, de manières, d'éducation, l'impossibilité absolue pour la courtisane de tenir sa place et de se plaire dans le monde honnête. Lors même que les idées modernes feraient considérer cette alliance comme admissible, il y a là une sorte de répulsion instinctive, quelque chose d'analogue, dans l'ordre moral, à ce qui se passe en chimie, quand deux corps de nature différente refusent de se combiner.

*

On voit que notre théâtre a mis à la scène toutes les variétés de courtisanes, et encore n'avons-nous pris qu'un très-petit nombre d'exemples — bien des œuvres nous auraient offert des types dont l'examen aurait inutilement grossi ce chapitre.

Souvent aussi la courtisane traverse l'intrigue sans que l'auteur cherche à l'absoudre ou à la condamner. Dans cet ordre d'idées, nous pouvons citer comme exemple important, et pour terminer, le rôle de Baronnette dans *Jean de Thomeray* (1873).

L'introduction sur la scène de la Comédie-Fran-

çaise de la cocotte moderne et de haute volée, dans ce qu'elle a de plus agressif et de plus séduisant, était une audace heureuse et rentrant bien dans l'allure du poëte qui a écrit *les Effrontés* et *le Mariage d'Olympe*.

Ici cependant, il ne fait pas son héroïne bien noire; à la scène elle disparait au IVe acte, sans toucher à l'action; dans le drame imprimé (dont tout le IVe acte est différent de celui qu'on représente au théâtre), elle avait un rôle plus développé; elle sauvait une femme mariée, sa rivale, d'une situation dangereuse, et cette péripétie semblait relever un peu son caractère.

V.

LE CRAMPON.

Qu'est-ce qu'un *crampon ?*

La courtisane casée pour longtemps, avec les apparences de la vie maritale, passe *crampon;* le mot n'est pas distingué, mais il est expressif.

C'est dans *Diane de Lys*, qu'il faut aller chercher la définition la plus complète du crampon. Taupin, le sculpteur surmené, à demi abruti, dit en parlant de certaines amours que l'on croit passagères :

« ... Il arrive souvent que cette femme ne vous quitte pas...
« on la traite sans conséquence... elle surprend vos manies....
« elle les dorlote, et vous fait faire ron-ron, comme à un
« gros chat sensuel... »

Bref, un beau jour on a la douleur de faire part à ses amis de son mariage avec Mlle *** ; trop heureux si, avant le mariage, un séducteur survenant vous délivre de la belle, car la victime n'a plus l'é-

nergie nécessaire pour secouer le joug, et, le pire du crampon, c'est qu'avec l'intimité, il perd l'élégance qui jadis lui donnait du charme... « L'ange replie ses ailes, porte un tartan et rend la maison intolérable. »

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer que le crampon n'existe pas dans l'antiquité, ni même dans le répertoire classique ; au XVIIe siècle notamment, l'organisation sociale, avec ses divisions plus précises, s'opposait au développement excessif de ce que nous appelons les faux ménages.

La Servante maîtresse est un des plus anciens exemples du crampon (Th. Ital., 1754). Baurans avait traduit le livret de l'italien et fait connaître le premier à Paris la musique de Pergolèse ; le canevas de la pièce devait être de tradition dans les troupes italiennes. Il n'y a au reste rien de bien saillant dans l'intrigue. La situation est gaie. Zerbine dit carrément à Pandolphe, son maître, qu'il faut qu'il l'épouse, et Pandolphe n'y est que fort peu disposé. Mutinerie, grâce, tendresse, Zerbine met tout en jeu, elle feint même un mariage avec Scapin déguisé en militaire. Tout finit bien. Scapin, valet de Pandolphe, est un personnage muet, et on doit voir là une tradition des règlements imposés aux théâtres de la foire et qui leur avaient défendu d'avoir plus de deux personnages parlants. *La Servante maîtresse* fut un *Dîner de Madelon* distingué ; *le Dîner de Madelon* fut *une Servante maî-*

tresse tombée dans le pot-au-feu, comme nous le verrons ci-après, mais auparavant, nous devons parler du *Vieux Célibataire* de Collin d'Harleville (1792).

Cette comédie nous offre un type célèbre, celui de Mme Evrard; cette servante soi-disant absolue, mérite-t-elle sa réputation? Elle en est loin selon nous. A la lecture, Mme Evrard est dessinée sans fermeté; la comédie est elle-même tendrement coquine, sans mouvement. On comprend peu une femme qui prend pour confident un concierge dévoué à son maître, et refuse même de reconnaître le neveu et la nièce de ce dernier; puis cet excellent M. Du Briage, quel bonhomme sans relief! Comme on sent bien que tout est arrangé d'avance, que la vie est absente de ce théâtre doux et incolore. Dépouillée de sa versification élégante et terne, cette pièce pauvre d'intrigue, nulle de caractères, serait insupportable; la poésie seule lui donne une apparence de vie. Bien tracée, Mme Evrard eût été sinistre, mais elle ne sait pas agir et n'a pu jeter aucune racine au cœur de son vieux maître; elle se flatte de lui être indispensable et de l'épouser; erreur, car, au moment où croyant jouer un grand coup, elle offre son congé, Du Briage l'accepte, — car Du Briage est vertueux et honnête, comme toute la pièce, comme tous les personnages, au reste, comme Mme Evrard elle-même, qui n'a rien de bien redoutable, comme aussi tous les vers.

Les derniers mots sont parfaitement insignifiants:

..... Du moins mes regrets salutaires
Seront une leçon pour les célibataires.

s'écrie Dubriage en regrettant de ne pas s'être marié. Singulière leçon! Voici, de même que nous l'avons fait remarquer pour *les Vieux Garçons*, un bonhomme qui a mis ses neveux à la porte, il n'a pensé qu'à lui; il vieillit et alors chacun s'empresse à son service; il a pour lui donner des soins neveu, nièce, et serviteurs, tous dévoués; il a la famille sans en avoir la responsabilité; nous ne voyons pas que la leçon soit bien dure. Eh bien! tous les coups de la pièce portent à peu près aussi juste. Toutefois, *le Vieux Célibataire*, par son allure classique, par une sorte de reflet de la grande comédie, par son maintien au répertoire, méritait qu'on s'occupât du type qu'il renferme.

Au commencement de ce siècle, *le Dîner de Madelon* (Désaugiers, 1813) fut une bergerie du Marais qui a fait longtemps les délices de la bourgeoisie; on a souvent repris cette petite pièce tirée d'un vieux conte, et à laquelle quelques couplets bien rhythmés de Désaugiers donnent seuls une certaine valeur. Si l'on en croit Béranger et Désaugiers, les bourgeois d'il y a cinquante ou soixante ans s'acoquinaient aisément à leurs servantes; cette situation galante passait fort bien au théâtre, beaucoup mieux qu'à présent, il faut le croire, car dans *Maître Guérin*, le personnage de Françoise reste hors de scène et ne figure comme valeur que par

un mot dit à la fin; encore, dans *le Filleul de Pompignac* (scène 1re de l'acte II), Pompignac, vieux et riche célibataire, commandant son déjeuner à Florence, sa cuisinière, lui dit :

— « ... Tu te demandes sans doute pourquoi je prends « une jeune et jolie cuisinière comme toi à mon âge... Si tu « te figures que je suis un vieil imbécile ou un vieux polis- « son, et que je veux chanter avec toi les chansons de Panard « ou de Béranger, tu n'y es pas du tout. »

Lors de la représentation du *Dîner de Madelon,* le public ne semblait pas avoir de ces scrupules, et maître Benoit, insignifiant comme son nom, encore moins. Pâtissier retiré, il s'est laissé prendre aux charmes de sa cuisinière Madelon, depuis dix ans à son service et connaissant les goûts du verdelet vieillard. Elle lui dit :

... Vous, l'soir, par une fillette
Que vous vous sentiez heurté,
V'là soudain que votre œil la guette
Et puis dans l'obscurité...
La gaîté,
La santé,
Changent l'hiver en été.

Benoit apporte un dindon pour sa fête et désire avoir Madelon comme convive, afin qu'il y ait à table une fine mouche et deux bêtes; mais l'ami Vincent survient; celui-ci ne dépare pas la collection; il trouve que la gaieté n'existe plus qu'au Marais; elle n'est cependant pas malaisée à trouver si elle consiste à faire asseoir sa cuisinière à sa

table. Madelon entend dîner seule avec son maître et ne veut pas que Vincent prenne sa place; aussi raconte-t-elle à ce dernier, pendant que son maître est à la cave, que Benoit a des fureurs subites, surtout pendant les repas où alors ses couteaux deviennent des armes dangereuses. Vincent effrayé s'enfuit. Alors Madelon offre à Benoit de petits présents pour sa fête, puis Vincent revient apportant aussi son cadeau : un couvert d'argent marqué aux prénoms de son ami, Étienne, Boniface, Toussaint, soit E. B. T. (la circonstance semble justifier le mot), on s'explique et tous trois dînent ensemble. Vincent trouve tout naturel de s'asseoir à table avec Madelon, puisque chez lui il en fait autant avec Marianne.

Cette pièce, d'un esprit assez alerte, mais vulgaire, fait penser à la justesse du mot d'une dame galante, disant : « Moi, je ne comprends que l'amour en robe de soie. » Ce qui choque encore dans le *Dîner de Madelon*, c'est l'envahissement de la domesticité remplaçant la famille.

Cet envahissement a été exposé au théâtre d'une façon lugubre, bien que sous une forme comique, dans *le Lion empaillé* (L. Gozlan, Variétés, 1848). Mauduit, ancien élégant, ancien capitaine de dragons, a subitement disparu de Paris à la suite de maladresses commises dans la société d'une charmante comtesse veuve, qui avait pour lui une tendre inclination; — il s'est grisé et a manqué un rendez-vous. — Moitié honte, moitié laisser-aller, il est venu

se fixer à Juvisy, près Paris, où il vit seul avec une cuisinière gouvernante qui mène tout, même Mistral le domestique. On n'a laissé parvenir jusqu'à lui aucune lettre, et il faut le hasard, une querelle conjugale d'un ami, Morieux, qui vient le relancer, pour que l'ancienne troupe joyeuse de ses plaisirs puisse le trouver. Annette, la gouvernante, est justement absente et pour un instant Mauduit reprend son énergie. Souper fin, truffes, champagne, chanson grivoise, tout est mis dehors, tout, jusqu'à la musique, représentée par Mistral qu'on force de grimper sur un fauteuil et de jouer du galoubet. Mais Annette est de retour et Mauduit redevient tout petit garçon; sa maîtresse-bonne lui fait laver la vaisselle, renoncer à ses projets de mariage avec la comtesse, et diffamer ses amis, qui se retirent en le plaignant. Morieux, corrigé par l'exemple, retourne quand même retrouver sa femme, et comme par le passé Mauduit se retrouve seul entre les bras de sa cuisinière qui sera pour lui « toujours bonne. »

Dans cette pièce la gaieté n'existait qu'à la surface. Mistral, tremblant au souvenir d'Annette, mais enfonçant pour obéir à son maître les portes de la cave, du bûcher, les armoires à l'argenterie, car Annette a toutes les clefs, — les plaisanteries du monde léger qui, pour un jour, s'agite autour de Mauduit, tout cela c'est le côté comique. — Le côté sinistre, c'est le réseau impossible à rompre dans lequel se débat Mauduit, tissu fait de toutes les

ficelles de la vie matérielle combinées avec la faiblesse d'un vieux beau dégénéré et acoquiné aux charmes d'une maritorne. Au théâtre la situation finale passe; quand on aperçoit Annette sous les traits d'une charmante actrice couverte d'un riche peignoir de dentelles, à la bonne heure; mais dans la vie ordinaire, une cuisinière ne ressemble en rien à cela, elle abaisse celui qu'elle soigne à son niveau comme éducation et comme manières. De tous les crampons, le crampon domestique est le plus affreux. Annette deviendra bien entendu Mme Mauduit et prendra un jour ou l'autre son rang dans le monde. Quant à Mistral, il sera métamorphosé en chasseur et dédommagera madame de la vieillesse de monsieur.

Mais comme il est parfois bon de rire des choses sérieuses, on a ri du crampon — dans deux pièces surtout, *les Amours de Cléopâtre* et *Célimare le bien-aimé*, deux pièces qui appartiennent à ce gai répertoire pour lequel il semble que le monde ne contienne que de folles caricatures.

Dans *les Amours de Cléopâtre* (MM. Michel et Delacour, Variétés, 1860), Gulistan Bigarel est sur le point d'épouser la fille d'un marchand de bouchons, et il veut rompre avec Cléopâtre, une Espagnole de Noisy-le-Sec, jalouse comme une tigresse; mais il n'ose déclarer ses projets; son existence tient à Cléopâtre comme un hanneton à son fil. Il voudrait découvrir une infidélité de sa maîtresse, mais hélas! Cléopâtre est sage, et au point de vue de la

séparation qu'elle soupçonne elle raisonne à coups de pincettes et déclare qu'elle est :

« La femme qui ne veut pas être lâchée ! — Quelle expres-
« sion ! — Un peu canaille... mais qui peint bien son petit
« bonhomme de femme... — Nous appelons ça... entre
« nous... un *crampon*... Alors commence la lutte. »

Pour la signature du contrat, toute la famille du marchand de bouchons attend Gulistan ; tous, y compris le notaire, se sont endormis, car Gulistan est en retard de huit heures ; il vient malade, dit-il, d'une horrible fluxion, qui passe à chaque moment d'une mâchoire à l'autre. Cléopâtre à son tour se présente sous le nom d'une tante de province de Bigarel et donne cinq minutes pour rompre avec l'homme aux bouchons. Gulistan hésite ; Cléopâtre simule la folie et tout le monde effrayé part pour Quiévrain, frontière belge, afin d'y continuer la noce.

A Quiévrain, Gulistan est encore en retard ; il a été conduire Cléopâtre à Bruxelles et l'a abandonnée sur la tour Sainte-Gudule avec un pâté de canard, un fort jambonneau et rien à boire. Il espère avoir le temps de se marier ; mais Cléopâtre a sonné le tocsin, on l'a délivrée ; elle menace l'homme aux bouchons à coups de rasoir... Tout cela devient insensé, mais fort gai. Gulistan déclare fermement sa volonté de rompre, mais le crampon est solide ; Cléopâtre refuse une maison à Meudon, elle veut le mari — « qui la battra... soit ! il y a des femmes

qui aiment cela. » Enfin elle part pour Bruxelles et emmène Gulistan qui l'y épousera. Tous deux appartiennent, au reste, au monde hétéroclite des romans de Paul de Kock, monde dans lequel les unions douteuses ne semblent pas avoir grande importance.

Célimare le bien-aimé (Labiche et Lacour, Palais-Royal, 1863) repose sur l'idée fort gaie de faire punir un galant célibataire, qui se marie, par la présence perpétuelle des maris qu'il a trompés, et qui, même lorsque les femmes sont mortes, le jettent dans un imbroglio domestique. Parasites agrégés par le phénomène de l'habitude, Vernouillet et Bocardon envahissent le domicile de Célimare, se font frotter leurs rhumatismes par lui, le consultent sur tout, sur un papier à changer, sur une cuisinière à prendre; le chien de Bocardon, Minotaure, dévore jusqu'aux châles de la belle-mère; le pire c'est que sa nouvelle famille reproche à Célimare sa froideur pour ses anciens amis. Le jeune ménage va être brouillé quand Célimare a l'idée de dire à ses deux *suivants* qu'il est ruiné, et de leur demander une commandite pour fabriquer du zinc avec de la terre de bruyère; ils fuient! Célimare délivré aura un fils auquel il dira, le jour de sa naissance : « Jeune homme, ne faites jamais la cour à une « femme mariée!... respect à la femme mariée!... à « moins qu'elle ne soit veuve. »

★

Il existe à côté de ces plaisanteries le crampon criminel, comme dans *Fanny Lear* (H. Meilhac et Halévy, Gymnase, 1868). C'est ici la courtisane imposée au monde par la force de sa volonté; elle s'est glissée peu à peu dans la société par la charité, porte ouverte à tout le monde; la charité purifie, c'est encore un système comme le repentir. Elle donne aux quêtes des billets de mille francs, — il est vrai que l'argent lui a donné si peu de peine à acquérir! Elle tient séquestré un pauvre vieillard, le comte de Noriolis, et le château des Roches, où elle habite, est devenu légendaire grâce aux bavardages de l'apothicaire et des paysans.

Fanny Lear est la fille d'un matelot; actrice au théâtre de Drury Lane à l'âge de dix-huit ans, le rôle de Nérissa, du *Marchand de Venise*, a fait sa réputation de beauté et elle a continué le personnage en dehors du théâtre; d'artiste elle est devenue fille entretenue. Elle a été notamment la maîtresse, pendant cinq ans, de lord Elpheston qui est mort lui laissant sa fortune. C'est alors qu'elle a rencontré le comte de Noriolis. Après un désespoir de famille, celui-ci a disparu; on le sait à Londres dans la misère la plus profonde; F. Lear lui achète son nom en échange de sa fortune et l'épouse. Le pire c'est qu'elle a cmmené avec elle une jeune fille, Geneviève, dont Coriolis est le grand-père. Elle dispose de son avenir; Geneviève aime, mais Fanny Lear ne donnera son consentement à son mariage que si l'époux honorable et honoré consent à vivre

avec sa belle-mère et à la couvrir de son nom.

Dans une grande chambre du château des Roches, se trouve le vieillard de soixante-dix ans, Coriolis, à demi en enfance, la tête exaspérée par la solitude et la tyrannie; il retrouve, sous l'empire des souvenirs et de son affection pour sa petite-fille, quelques minutes de lucidité et de volonté; il veut fuir. Mais il a contre lui sa femme, et Risley, un médecin coquin qui entretient sa folie; il veut défendre Geneviève, et la seule nouvelle de l'approche de Fanny le fait trembler. En vain s'efforce-t-il, il tombe comme foudroyé aux pieds de sa femme et la folie le saisit de nouveau.

Le reste du drame manque de logique; il faut, pour la moralité finale, que Risley le médecin, dédaigné comme amant par F. Lear, se venge en vendant 100,000 francs ses droits de tuteur sur Geneviève, qui épouse alors son fiancé. Mais dans la logique des faits, Fanny eût donné le double et l'eût emporté. Fanny restera donc gardienne d'un fou; elle a dû prendre ses précautions par son contrat de mariage, et quand son mari sera dans un cabanon, elle vivra avec un amant, comtesse malgré cela pour tout de bon.

En regard de Fanny Lear, le crampon vicieux, examinons pour finir le crampon sympathique. *Les Faux ménages* (Ed. Pailleron, Théâtre-Français, 1869) offrent l'exemple du crampon le plus dangereux de tous, le crampon vertueux, à une seule chute, personnelle à celui qui le tient ou plutôt en

est tenu. C'est une grave question de savoir si on doit à sa maîtresse sa vie entière, ou s'il n'y a pas plutôt, entre amants, un contrat tacite qui fait qu'on accepte seulement le temporaire, mais temporaire que la femme se propose très-souvent de rendre perpétuel, et que la faiblesse de l'homme laisse parfois devenir tel; aussi le nombre des faux ménages est-il assez considérable pour que la société doive s'en préoccuper. L'envahissement du monde moderne par ces faux ménages est extraordinaire. Ne parlez pas de mariage subséquent, d'enfant naturel, de légitimation, de cocotte retirée, d'adultère, de vie à deux, etc., car on ne sait jamais si on ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu. Il serait plus simple de ne pas avoir de pendu chez soi, mais quand on en a un, on reproche plutôt aux autres de n'en pas avoir, et le faux ménage se développe partout. Il y a là une franc-maçonnerie se soutenant et s'agrégeant par des lois mystérieuses, envahissant et étouffant parfois autour d'elle l'honnêteté. Ces faux ménages, souvent fortunés, car ces sortes d'unions commencent par l'achat de la femme ou par la fortune faite à deux dans le commerce, monsieur aux livres, madame au comptoir, n'ont que de rares relations; ils ont leur monde, mais ne vont pas dans le monde; aussi la plupart des habitations agréables de l'ancienne banlieue leur appartiennent-elles, car leurs consciences pures aiment l'espace et la verdure. Deux générations se passent, puis voilà la famille issue de l'accouplement qui

prend sa place dans le monde, et on oublie son origine.

Dans la pièce de M. Pailleron, pièce un peu grêle, à laquelle la forme poétique donne une valeur un peu fictive, Paul Armand, vivant avec sa mère, que son père a abandonnée, est aimé d'Aline, jeune et jolie cousine; mais il a une chaîne, un crampon solide sur lequel l'auteur a accumulé toutes les qualités comme pour faire naître chez le spectateur la sympathie pour son héroïne.

Le mariage tel que l'a disposé la société est parfois sujet à de graves reproches; on ne consulte pas toujours les époux, les situations décident le plus souvent des unions, mais s'il y a beaucoup à dire, ce n'est pas le mariage qui est mauvais, c'est la façon dont on le conclut, et chacun peut parfaitement le conclure d'une façon différente. Jusqu'ici le mariage est encore ce qu'il y a de mieux, et toutes les théories possibles ne le changeront pas et ne créeront rien qui puisse le remplacer; bien des civilisations diverses et passées sont là pour en faire foi. De nos jours, on peut être très-poétique en l'attaquant, on peut être charmant, spirituel, mordant, mais on est dans le faux, et, bien que toute femme mariée ne soit pas honnête, le seul moyen d'avoir une honnête femme, c'est de l'épouser.

Au reste, malgré le charme dont il a entouré Esther, l'auteur des *Faux Ménages* condamne ces fausses situations. C'est, dit-il :

. . . . . Un accouplement,
De deux êtres. . . . . .
Que l'ardeur de la vie ou bien la lassitude,
Unit par le hasard, rive par l'habitude.
. . . . . .
. . . . . .
Un vrai mal qui nous gagne et dont le péril presse.

Bien des causes concourent à créer ces situations : théories de réhabilitation, surprises de paternité, travail trop opiniâtre, oisiveté, vieillesse précoce, timidité, faiblesse, mauvaise éducation, mauvais mariages, habitudes prises, exemple, etc.

Quant au héros du drame, Paul, il n'est pas encore réellement saisi par le crampon du faux ménage, car il y a seulement un an que sa liaison avec Esther a commencé; mais il a complétement perdu le pouvoir de se tirer de ses griffes. Le bon sens n'existe plus que dans le personnage de Georges, qui regarde le faux ménage comme une plaie, mais comme une nécessité sociale qu'il faudrait annexer au mariage, en en faisant une sorte de concubinage romain.

Ce serait peut-être une idée; mais nous la croyons peu du goût des petites dames déclassées. Que désirent-elles, en effet? l'apparence de l'union légale et les respects que, par cette apparence qui passe pour réalité, elles sont en droit d'exiger. Or le jour où il y aurait classification, leur ambition serait toujours la même et l'envie les pousserait encore à dissimuler leurs situations, comme si l'apparence pou-

vait faire oublier aux faux ménages les soucis sans cesse renaissants qu'ils ressentent.

M. Ernest (le père disparu de Paul, vivant sous un nom supposé) personnifie ces douleurs; il a pris le chemin de traverse et le voilà vieux, fané, se cachant, ou promenant une femme « qui n'est pas à « lui, un enfant qui n'est pas de lui, » ayant les fardeaux du mariage ordinaire sans avoir l'estime réciproque, ni celle du monde, ni celle des enfants.

Esther, il est vrai, telle que la peint le drame, peut par son esprit et ses façons devenir, si elle était sage, une charmante femme. Aussi Paul se dispose-t-il à faire la deuxième boulette qu'un homme puisse commettre, épouser sa maîtresse (la première, c'est épouser la maîtresse d'un autre). Arrive alors la scène inévitable entre Esther et la mère de Paul, où toutes deux frappent la société et le code sur leurs têtes réciproques; donc beaucoup de phrases creuses et sonores. La sensibilité l'emporte; la mère veut qu'Esther vienne s'installer chez elle pour sauver la situation et la dissimuler; Georges devine la cocotte sous la femme, Esther s'écrie alors :

Mais cela se voit donc!

Parbleu! le flair d'un Parisien va découvrir, vingt et trente ans plus tard, l'ex-cocotte la plus légitimement mariée. Georges est le bon sens comme Barentin dans *les Idées de Madame Aubray;* la morale condamne la générosité des personnages à voir échouer leurs projets :

Involontaire ou non, une chute est un fait,

mais chacun semble perdre la tête; un abbé même, au nom de la charité, incline à l'indulgence.

Aline, fiancée de Paul, veut se sacrifier, sans comprendre la situation d'Esther. Il y a même ici une naïveté trop forte pour une ingénue du XIXe siècle. Qu'une jeune fille ne sache pas au juste ce que c'est qu'une maîtresse, passe; mais qu'elle ne soupçonne même pas la situation déshonnête, il y a là excès. M. Augier, dans *l'Aventurière*, a su créer une tout autre jeune fille, qui n'est pas moins chaste qu'Aline, et qui cependant répond carrément aux prétentions de Clorinde à occuper la place de la vertu. La naïveté, la fraîcheur des idées ne doit pas être la niaiserie; l'ignorance d'Agnès peut être charmante à seize ans, mais à vingt ans (et Aline semble avoir cet âge) c'est moins bien, à vingt-cinq ans ce serait déplacé et à trente ans parfaitement ridicule. Il est un âge où l'on ne peut plus croire que les enfants « se font par l'oreille. »

Quant au jeune Paul, il semble, outre son amour, être piqué de la tarentule de la réhabilitation; la mère, aussi folle que Mme Aubray, consent donc au mariage. Le père déchu est le seul alors qui vienne exposer les conséquences fatales d'une semblable union, non sur les époux seulement, mais aussi sur les enfants; chose dure que cette responsabilité transmise, mais chose bonne si elle fait reculer, sur la mauvaise voie, par le sentiment inné de la pa-

ternité à venir et de la solidarité des générations, ceux qui ne considèrent le mal que comme ne s'attaquant qu'à eux seuls.

Esther comprend la leçon et se résigne à garder une place,

A côté de l'honneur, au-dessus du pardon.

C'est ce que nous disions à propos de *la Dame aux Camélias;* aux déclassées repentantes de toutes catégories accorder une sympathie méritée, mais à la condition que le crampon sera maintenu dans son milieu spécial et n'envahira pas la famille. — Orgueil, dira-t-on, excessive rigueur, — non, simplement honnêteté et saine appréciation des difficultés de la vertu et des honneurs auxquels elle a droit. Faites donc si l'on veut une case spéciale pour les Madeleines qui se rangent, mais que cette case ne les place jamais au niveau de la femme honnête; il faut d'ailleurs protéger le mariage qui assure seul repos, sécurité, dignité, et ne pas accepter comme son égal, même d'apparence, une contrefaçon, quelque bien réussie qu'elle soit (1).

(1) Le charme répandu par l'auteur sur le personnage d'Esther rendait celle-ci sympathique; mais enfin la logique l'emportait et Esther n'épousait pas.

Depuis, le théâtre contemporain a fait un pas significatif en avant. *La Maîtresse légitime*, pièce centenaire à l'Odéon, a mis en scène une femme, maîtresse pendant longues années d'un industriel; l'auteur a fait son héroïne charmante, dévouée, prête même à se sacrifier pour ne pas gêner les affaires de son amant; c'est le crampon sympathique, mais pas à un plus haut degré qu'Esther des *Faux Ménages*. — Eh bien! la maîtresse légitime épouse son amant et régularise sa situation;

elle cède sur les instances de ses amis, jusque-là rien à dire; mais pour la décider c'est une jeune fille qui vient la prendre par la main, la prie de prendre une place dans la famille, et a l'air de s'abaisser devant la femme déclassée!

Célie de *l'Aventurière* s'opposait à ce que Clorinde prît chez elle la place de sa mère; tout ce qu'elle faisait pour la courtisane repentante c'était de lui tendre la main lors de son départ.

Aline des *Faux Ménages* voulait bien se sacrifier de confiance.

La jeune fille de *la Maîtresse légitime* est elle-même l'agent décisif dans l'introduction de la déclassée au milieu de la famille.

Il y a là, dans notre théâtre moderne, une progression suivie dans l'admission du demi-monde dans la famille, progression singulière, curieuse à noter — et qui a produit ce qu'on peut appeler le *crampon vainqueur*.

VI.

LE VIOL ET L'INCESTE.

Le théâtre a rarement mis à la scène le viol et l'inceste, surtout le viol brutal ; — il a généralement entouré ce dernier de toutes sortes de précautions et il plane d'ordinaire un certain vague sur l'absolu de la violence, — ménagements nécessaires, au reste, car le viol ressort du bagne et non de l'art dramatique, et nos mœurs ne l'accepteraient pas brutalement exposé.

Le plus ancien exemple de viol est celui que commet Jupiter dans *Amphitryon;* l'antiquité admettait cette sorte de distraction pour les dieux en vacances. Il est évident que bien qu'Alcmène n'oppose aucune résistance, elle est vertueuse et croit se donner à son mari en accueillant Jupiter. Le héros olympien n'y regarde pas de si près, il sait dorer la pilule :

Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore...

Au contraire! pourraient parfois répliquer bien des maris qui n'auraient pas pour justifier leur insouciance l'excuse de la ressemblance et de la toute-puissance du larron.

Dans *Amphitryon*, la tradition et le comique effacent l'odieux du procédé. Il y a dans la littérature moderne, si on la considère au point de vue de la dignité de la femme, un progrès très-évident. Dans l'antiquité, la femme est captive, esclave; c'est une chose dont la possession passe au vainqueur; par exemple, Andromaque épouse Pyrrhus, fils du meurtrier de son mari. Cette circonstance ne paraît blesser chez elle aucune délicatesse. Dans *l'Amphitryon* antique, Alcmène, quoique vertueuse, accepte Jupiter parce qu'elle ne regarde qu'à la figure; Molière, malgré l'autorité de son modèle, n'a pas cependant voulu faire reparaître Alcmène à la fin de la comédie; malgré la mythologie, malgré le prestige du jeune roi Louis XIV, aurait-il osé, même avec des ménagements, transporter la scène dans le monde contemporain? nous en doutons.

Alcmène, disons-nous plus haut, ne voit que l'apparence; dans une fantaisie moderne, *Avatar*, la femme a une délicatesse de plus. Par le pouvoir d'un vieux médecin hindou, en plein Paris du XIXe siècle, un amant s'introduit dans le corps du mari de la femme qu'il aime, en lui laissant sa défroque humaine, — mais la femme qui, sans rien s'expliquer, perçoit quelque chose d'étrange, ferme dou-

cement la porte de sa chambre au nez de l'amant stupéfait qui croit déjà la tenir. Il y a là une subtilité vertueuse, inconnue d'Alcmène, et tout à l'honneur de notre temps.

Dans le théâtre moderne on ne met guère à la scène, et encore dans le passé le plus souvent, que le viol par à peu près, consenti d'intention sinon de fait, comme par exemple la comtesse Almaviva et Chérubin, Angèle et Antony. Dans la tragédie classique la tradition domine; mais *Lucrèce* de Ponsard, *Virginie* de Latour de Saint-Ybars se terminent toutes deux par un coup de couteau et une révolution.

Il existe dans le répertoire de notre siècle une œuvre qui eut bien des représentations : *Il y a seize ans* (Victor Ducange, — 20 juin 1831, Gaîté). Le drame, bien fait, repose sur un viol dans le passé; mais l'auteur évite soigneusement de prononcer le mot, et la scène délicate où le comte reconnaît sa victime, malgré le langage ampoulé du temps, est pleine de périphrases adroites. Ce fut un immense succès de larmes. Ce drame, à l'adresse des cœurs sensibles, contient tous les éléments inventés par l'imagination des dramaturges du vieux boulevard : la jeune fille victime, l'enfant méconnu, le père vertueux, le vieux fermier dépositaire muet d'un secret terrible, l'ancien militaire à l'accent alsacien qui jette çà et là une note gaie; puis, pour le sinistre, une bande d'incendiaires, un pont scié pour faire noyer les braves gendarmes; rien ne manque,

pas même la malédiction du père et l'anneau de la mère.

En 1814, chez son fermier Gérôme, Amélie de Clairville a mis au monde un enfant; M. de Saint-Val, officier français, l'a violée pendant la campagne de France. L'enfant, depuis quinze ans, est élevé par charité dans le château de Clairville sous le nom de Félix. A une époque antérieure, de Saint-Val père a confié à la famille de Clairville une somme de 500,000 francs; cette somme a disparu. Lorsque Saint-Val fils vient la réclamer, Clairville, honnête homme, offre, en dédommagement, au fils de son ami, sa propre fortune avec la main de sa fille. Le contrat se prépare, les deux futurs ne se reconnaissent pas; Amélie éloigne Félix et l'envoie chez le vieux Gérôme, son seul confident; mais Félix a deviné le secret de sa mère; il part. Gérôme et lui tombent dans une embuscade de chauffeurs; Gérôme est englouti par le torrent, et Loupy, mendiant scélérat mais honnête, mène Félix à la ferme des Genêts; on leur donne asile, — la nuit même la ferme brûle; on les accuse. Félix, ne voulant pas compromettre sa mère, refuse de dire qui il est; des bijoux, des diamants trouvés par Loupy sur Gérôme qui les avait reçus d'Amélie pour son fils, viennent encore compliquer la situation de Félix qui s'accuse d'avoir mis le feu plutôt que d'avouer la vérité; un paysan qui le reconnaît le fait alors conduire au château. Le mariage de Saint-Val a été célébré le matin même. Les magistrats viennent

faire une instruction (on trouve là un excellent type de magistrat pompeux), Amélie déclare, devant le supplice qui menace Félix, que ce dernier est son fils; Clairville veut tuer sa fille; tableau. Honte et désespoir. Aveux réciproques, et par une scène, au reste fort bien faite, entre Amélie et Saint-Val, on obtient la clef du drame, resté fort obscur jusque-là : pendant que les alliés entouraient Paris, Clairville avait mené sa fille chez Gérôme; une attaque militaire avait eu lieu; on sait le reste; Saint-Val reconnaît surtout Amélie à une bague qu'il avait sentie à son doigt. « Il y a seize ans, s'écrie-t-il, qu'un crime t'a faite mon épouse. » Tout est donc réparé, et l'habileté de l'auteur a fait passer ce sujet difficile.

En 1859 la Porte-Saint-Martin représenta *l'Outrage* (Th. Barrière et Plouvier), sujet scabreux et adroitement exposé : Raoul de Brives revenant d'un dîner au bord de la mer, près Marseille, a pénétré par escalade dans la maison de la famille Latrade; la fille Hélène, seule au logis, a été violée par lui; elle est devenue folle; tout reste secret. Jacques d'Albert, jeune médecin, se dévoue et s'applique à sauver sa raison; il y parvient; il l'épouse et la jeune fille ne se souvient que trop tard de ce qui est arrivé; elle avoue tout à son mari qui, pour se venger, va consulter M. de Brives père, magistrat. Il n'y a qu'un fil pour les guider, une date et le dîner fait dans une bastide sur la côte. Le juge parvient à se procurer la liste des jeunes gens qui ont dîné

ensemble au jour indiqué; en éliminant peu à peu pour des raisons certaines les uns ou les autres, il arrive à n'avoir plus que deux noms écrits de l'autre côté de la feuille qu'il a reçue; ces deux noms sont ceux de ses deux fils Raoul et Raimond; il cache la vérité au mari, mais veut donner sa démission de magistrat pour ne pas faire obstacle au châtiment du criminel.

Lequel de ses deux fils est le coupable? l'innocent se laisse soupçonner pour sauver son frère. Dans un bal donné par lui pour réunir les jeunes gens et arriver à découvrir le coupable, d'Albert fixe ses doutes. Comme attiré par une force invincible, Raoul rentre chez les Latrade, dans la chambre même où il a violé Hélène, et là d'Albert le tue d'un coup d'épée. « C'était votre droit, » dit le père qui survient.

Tous les auteurs dramatiques n'ont jamais, en effet, cherché à excuser le viol; ils l'ont toujours absolument condamné, même dans *Il y a seize ans,* qui commençait dans les larmes et finissait par une fête (1).

(1) Lorsqu'il y a peu de mois M. Sardou fit représenter *la Haine* sur le théâtre de la Gaîté, on crut d'abord à un franc et durable succès; puis tout à coup, au plus fort disait-on des recettes, le drame faiblit et disparut de l'affiche retiré par son auteur. Nous ne serions pas étonné que le sujet choisi, le nœud du drame, le viol de l'héroïne, ne fût la cause de cette chute. Quelque habileté qu'il y eût dans l'exposé de la situation, dans le récit du fait, il y avait là quelque chose de si choquant que, sans s'en rendre compte, le public se retira du théâtre. L'idée blessante était encore augmentée par cette autre idée singulière de l'indulgence pénétrant dans l'esprit de la victime, et la faisant peu à

*

L'inceste, tout autant que le viol, sort de la galanterie, et n'a jamais, que nous sachions, été exposé franchement sur une scène française.

Lucrèce Borgia le laisse planer comme probable; *La Tour de Nesle* l'établit rétroactivement; Marguerite de Bourgogne a en effet pour amants ses deux fils : Gautier, favori en pied, Philippe, favori de hasard que l'on jette à la rivière; mais l'inceste n'est pas ici le point intéressant du drame, c'est une énormité inconsciente qui broche sur le tout.

A part le côté immoral, l'inceste semble, pour nous plus réalistes que les Grecs, malaisé à admettre, encore plus difficile à exposer. Les anciens avaient pour eux l'immutabilité de leurs héros presque divins, sans compter le Destin qui faisait tout accepter par ordre. Il y avait une sérénité inattaquable qui faisait admettre, par exemple, comme vrai, Ulysse revenant de Troie après dix ans de siége et dix ans de navigation au cabotage, et trouvant Pénélope aussi jeune et aussi courtisée que lors de son départ. Dans les Atrides, Égisthe épouse Clytemnestre qui doit être bien vieille pour lui; mais les faits ordonnés par le Destin arrivaient en supprimant le temps.

peu aimer celui qui l'avait outragée, — idée peut-être très-chrétienne, — trop chrétienne et nullement en rapport avec la juste haine que devait sentir la femme et surtout avec les mœurs violentes et rancunières de l'époque choisie par l'auteur.

Quelques exemples analogues se rencontrent aussi dans les légendes des chevaliers errants et des croisades. Un guerrier jurait fidélité à sa belle, partait en Palestine, y demeurait vingt ans, trente ans, s'y écloppait; la belle filait ou tapissait pendant ce temps, perdait ses cheveux et ses dents, mais au retour, les promis étaient tous deux toujours jeunes, bien qu'en réalité la chambre nuptiale dût ressembler à un petit hôtel des Invalides.

Nous demandons une précision plus grande. Les dehors nous choquent plus que les idées, que nous semblons, nous autres modernes, ne pas toujours apercevoir. Nous admettons difficilement au théâtre un jeune homme aimant une femme âgée. Malgré les ménagements des auteurs une femme, mère d'enfants déjà grands, qui a un amant, semble choquante; on a beau dire : elle est bien conservée, elle s'est mariée très-jeune; cela ne sert de rien. Pour tout inceste il y a deux faits qui s'opposent à son admission sur notre théâtre : la répulsion de nos mœurs pour cette péripétie galante et la difficulté qui résulte de l'âge de la femme. Et dans ce dernier point, pour le public souvent peu délicat au point de vue de la morale, réside peut-être l'obstacle le plus insurmontable. Pour qu'un homme figure au théâtre comme passion, il lui faut bien vingt-cinq ans, ajoutons vingt ans pour l'âge qu'aurait eu la mère quand elle lui a donné le jour, nous arrivons à quarante-cinq ans, admettons même quarante ans. — Certes, il peut y avoir des

femmes bien conservées à cet âge, mais enfin c'est l'âge de la maternité sérieuse et non de la folichonnerie. *La Crise* et *Julie* sont des accidents qu'on ne peut ériger en principe.

L'antiquité nous offre l'exemple d'*Œdipe*, elle. Mais Œdipe avait bien des excuses : le Sphinx, le trône à occuper, et surtout le Destin, — et cependant il se crève les yeux et Jocaste se pend, bien que ce ne fût qu'en voyant « l'enfer à ses yeux, » et « en étouffant de ses sens la révolte cachée, » qu'elle a convolé à de secondes noces. (Voir Sophocle et M. de Voltaire.) Les Atrides aussi obéissaient au destin. Les anciens ne voyaient pas que Clytemnestre et Jocaste devaient avoir la quarantaine; nous le verrions aujourd'hui.

Si, il y a vingt ans, *Myrrha* a été acceptée dans quelques représentations tragiquement ennuyeuses, c'est à la faveur de la tradition antique, de l'excentricité de la langue italienne, que l'on voulait avoir l'air de comprendre; puis, justement à cause de cette facilité que le public moderne possède pour la gaudriole, il lui semblera plus admissible de voir amants, un homme mûr et une jeune fille, qu'un jeune homme et une femme âgée.

*

Pour terminer ce livre quelle réflexion faire? une seule.

En parcourant les pièces citées dans ces pages on se demande pourquoi les auteurs contemporains paraissent se complaire à développer l'immoralité sur nos scènes. Les uns punissent les vices, mais les entourent de détails charmants; les autres, en rompant toujours des lances pour les situations irrégulières, daubent indirectement sur la vertu.

Certaines théories sont mauvaises à mettre au théâtre, au théâtre qui pourrait être un des plus vigoureux et des plus excellents moyens d'enseignement et d'exemple. Nous savons bien que le vice est plus plaisant que la vertu et qu'il présente plus de ressources et d'émotions; mais les œuvres dramatiques de notre temps ne sont rien moins que moralisatrices.

On se moque avec raison du *Castigat ridendo* que la tradition nous a transmis; avec un barbarisme on pourrait changer cette devise en celle-ci : *Corrumpit larmoyando.*

Le théâtre constate, dit-on, il peint et n'invente pas; soit, et l'intention des auteurs est toujours louable, nous n'en doutons pas, — mais en somme, en sortant du théâtre, en lisant ces œuvres, les spectateurs ou les lecteurs qui réfléchissent et surtout ceux qui ne réfléchissent pas, ne peuvent que recevoir une impression malsaine. Cette conclusion semblera probablement peu conforme à certaines réflexions qui accompagnent quelques-unes des

analyses contenues dans ce volume; mais c'est celle à laquelle on s'arrête lorsque la pensée, considérant seulement la morale qui ressort du drame, se dégage de l'influence charmante répandue dans quelques œuvres par l'esprit de leurs auteurs.

FIN.

TABLE

INTRODUCTION. — Du style de la Galanterie depuis Corneille jusqu'à nos jours. — Style contourné des héroï-comédies. — Corneille. — *Le Menteur.* — *Psyché.* — Molière et la fermeté de son style. — *Le Misanthrope.* — Célimène; métamorphose de ce rôle. — Lesage, *Turcaret.* — Marivaux. — Beaumarchais, son style déclamatoire dans ses premières pièces. — Théâtre de Clara Gazul. — Le Romantisme. — *Les Burgraves.* — A. de Musset et O. Feuillet. — *Le Caprice.* — La haute comédie moderne et les théâtres de genre. — La femme dans le répertoire secondaire. — *La Petite Marquise*. 1

Recherche dans les définitions et le dialogue. — *La Vertu de Célimène.* — *Maître Guérin.* — *Le Post-Scriptum.* — *Une Histoire ancienne.* 10

I. — LA PAPILLONNE. — Définition. — Théorie de nos pères sur l'amour au théâtre. — *La Semaine des Amours.* — Couplet sur un air anglais. 15

Le Mari à la campagne. — *Le Camp des Bourgeoises.* — Développement de la cocotte. — *Un Monsieur qui suit les Femmes.* — Les Piqueurs de 1825 à 1830. — *Les Pommes du Voisin.* — *L'Ami des Femmes.* — Théories de M. de Ryous. — Le cercle où il vit. 18

II. — LA MAITRESSE. — L'amour et ses complications. — *Les Malheurs d'un Amant heureux.* — Les Ingénues du Gymnase. — *Une Chaîne.* — *Dalila.* — Noirceur de cette dernière. — *Les Filles de Marbre;* leur ressemblance avec *Dalila.* — Les conséquences de la Maîtresse dans l'avenir. — *Le Fils naturel.* — *Le Bâtard.* — La jeunesse et la séduction. — *Les Vieux Garçons;* singulière morale du dénoûment. . . 29

III. — L'ADULTÈRE. — Deux courants d'appréciation. — L'adultère dans l'antiquité. — *Les Atrides.* — Indulgence du

moyen âge. — Rabelais. — Molière et Lafontaine. — Le XVIIIe siècle et *la Mère coupable*. — L'esprit gaulois et les cornes. — Les petits théâtres et l'adultère. 45

1° ADULTÈRE CONDAMNÉ. — *Georges Dandin*. — *La Mère coupable*. — *La Fiammina*. — *Les Effrontés*. — Goût du monde pour les *cocottes*. — *Les Lionnes pauvres*. — Moralité et immoralité d'une œuvre. — *Le Supplice d'une Femme*. — Effet de ce drame. — *La Princesse Georges* et le droit de la femme de punir. — *Le Sphinx*. — Remaniement du roman Julia de Trécœur. — *Le Filleul de Pompignac*. — Le code civil à la scène. — Résistance du mariage aux attaques. . 53

2° ADULTÈRE JUSTIFIÉ. — *Antony*. — Ses théories. — Rudesse des drames du romantisme. — Attaques contre le pouvoir. — Les « Grandes Dames » de *la Tour de Nesle*. — Le Romantisme et les drames qui l'avaient précédé. 73

3° ADULTÈRE EXCUSÉ. — Jacques, roman de G. Sand. Influence sur le public. — Adresse des auteurs. — *Diane de Lys*. — Excuse et condamnation de l'adultère. — Le mari et son quasi-droit de meurtre. — *La Pénélope normande;* sauvagerie du mari. 81

4° ADULTÈRE LICENCIEUX. — *Le Chandelier*. — Immoralité de la pièce. — *Nos Intimes*. — Goût du public pour les scènes scabreuses. — *Julie*, la crise sur le tard. — Les jeunes premières modernes. — *Frou-Frou*. — Récriminations inutiles contre le mariage. — Le mariage et *l'Ami des Femmes*. — Retour au cocu classique. — *Le plus heureux des Trois*. — *Le Tigre du Bengale*. — Innocuité de ces œuvres amusantes. 87

IV. — LA COURTISANE — Son ancienneté. — Les femmes mariées dans *Lysistrata* et *les Harangueuses*. — Renom des courtisanes antiques. — Absence chez elles d'avidité matrimoniale. — Leurs variétés dans le théâtre latin. — L'Indulgence et la Madeleine. — L'Inde et *Le Chariot d'enfant*. — Absence de la courtisane dans le théâtre du XVIIe siècle. — Ses variétés dans celui du XIXe. — Systèmes différents des auteurs. 95

1° RÉHABILITATION. — *Marion Delorme*. — Importance de la réhabilitation des courtisanes. — *La Dame aux Camélias*. — Morale de la pièce et son effet sur le public. — *Rédemption*. — Sensibilité du public, les Mystères de Paris et le Journal des Débats. — *Les Idées de Mme Aubray*. — Exagération du caractère et du dénoûment. — *Fernande*. 101

2° INDULGENCE. — *L'Aventurière.* — Dignité relative de l'héroïne. 115

CONDAMNATION avec détails attrayants. — *Les Filles de Marbre.* — Albertine du *Père Prodigue.* — Mauvais exemples à la scène comme dans le monde. — La cocotte et la cocodette. — *Le Demi-Monde.* — Les femmes de la pièce. — Effet produit au théâtre du Gymnase et à la Comédie-Française; appréciation du caractère des personnages. 117

3° CONDAMNATION. — *Le Mariage d'Olympe.* — Vigueur du drame. — Fabrication de la femme galante à notre époque. — Olympe et sa mère. — Dénoûment trop sombre. . 127

Jean de Thomeray. — Baronnette. 132

V. — LE CRAMPON. — Définition du mot. — *Diane de Lys* et Taupin. — *La Servante Maîtresse.* — *Le vieux Célibataire.* — Mme Évrard; faiblesse relative de la pièce et des caractères. — *Le Dîner de Madelon.* — La petite bourgeoisie du commencement du siècle, Béranger et Désaugiers. — *Le Filleul de Pompignac.* — *Le Lion empaillé;* tristesse du sujet malgré le comique des situations. — *Les Amours de Cléopâtre.* — *Célimare le Bien-aimé.* 135

Le Crampon criminel. — *Fanny Lear.* 145

Le Crampon vertueux. — Esther *des Faux-Ménages.* — La maîtresse et le mariage. — L'ingénue du drame — Sagesse du dénoûment. 146

La Maîtresse légitime; progression suivie dans l'admission de la déclassée dans la famille; le Crampon vainqueur. . . . 152

VI. — LE VIOL ET L'INCESTE. — LE VIOL. — *Amphitryon* et Jupiter. — Différence des idées anciennes et des idées modernes. — Le Roman : Avatar, et sa subtilité vertueuse. — *Il y a seize ans.* — *L'Outrage.* — *La Haine* et son insuccès. 155

L'INCESTE. — *Lucrèce Borgia* et *La Tour de Nesle.* L'antiquité et l'immutabilité de ses héros. — Précision nécessaire chez les modernes quant à l'âge des personnages mis en scène. — *Œdipe.* — *Myrrha.* 161

*

CONCLUSION 164

FIN DE LA TABLE.

Achevé d'imprimer

LE PREMIER SEPTEMBRE MIL HUIT CENT SOIXANTE-QUINZE

PAR EUGÈNE HEUTTE ET Cie

à Saint-Germain

POUR LUDOVIC CELLER

à Paris.

Imprimerie Eugène HEUTTE et Cᵉ, à Saint-Germain

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

Form 410